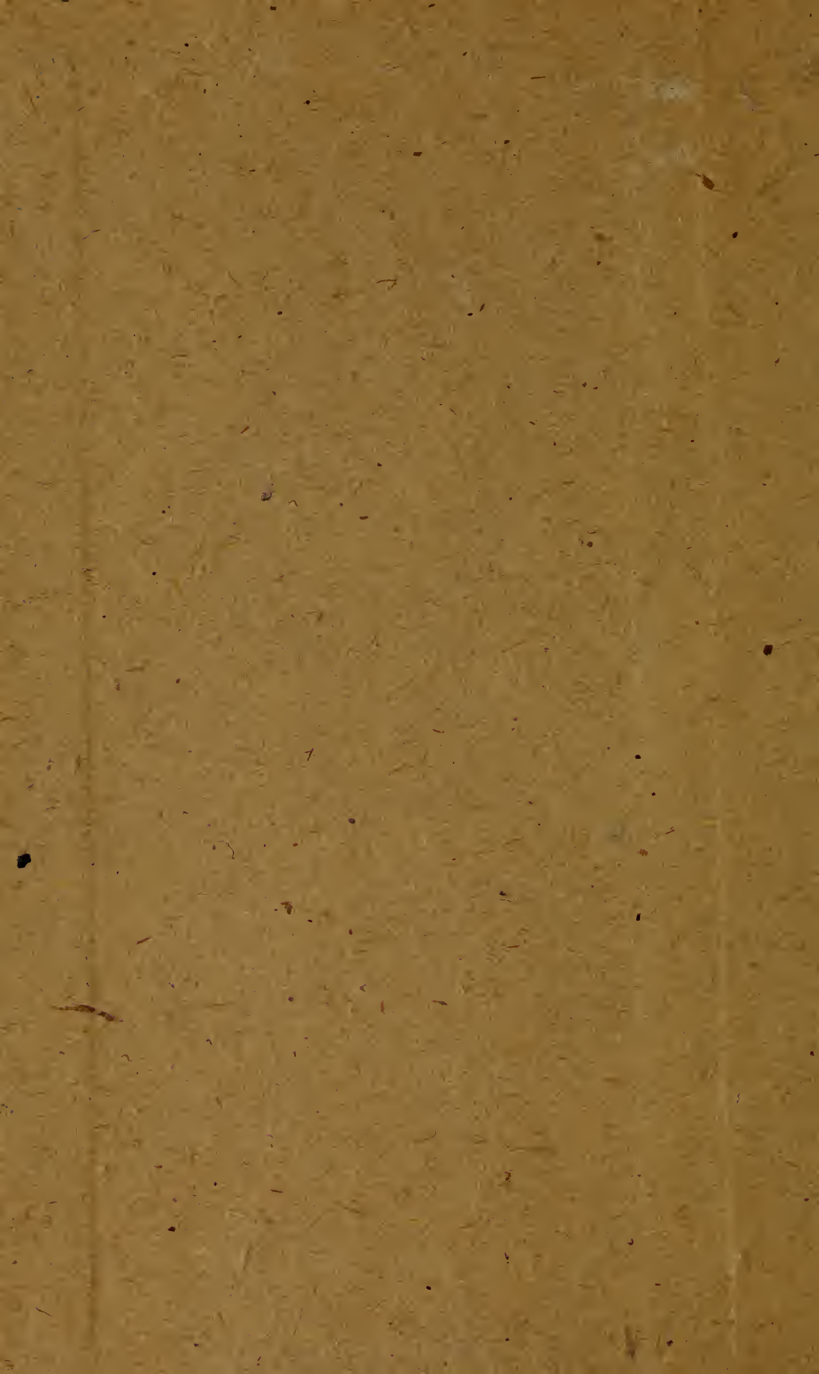




Die Malerschule Hubert's van Eyck.



DIE

MALERSCHULE HUBERT'S VAN EYCK

NEBST

DEUTSCHEN

VORGÄNGERN UND ZEITGENOSSEN.

ÖFFENTLICHE VORLESUNG

GEHALTEN

VON

H. G. HOTHO.

ZWEITER THEIL.

DIE FLANDRISCHE MALEREI DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

ERSTE LIEFERUNG.

BERLIN, 1858.

VERLAG VON VEIT & COMP.

Inhalt.

Seite

Einleitung.

Verbesserungen.

Seite 20	Zeile 19	statt	Huber't	l. Hubert's.
- 42	- 24	statt	hrige	l. ihrige.
- 72	- 6	statt	in	l. im.
- 113	- 31	statt	öbniss	l. löbniss.
- 119	- 13	statt	gesammte	l. gesammelte.
- 124	- 7	statt	Orangebüsche	l. Orangengebüsche.
- 126	- 31	statt	anftere	l. sanftere.
- 127	- 1	statt	Nacht	l. Nacht-.
- 134	- 28	statt	beschwichten	l. beschwichtigten.
- 171	- 25	statt	de pay-bas	l. des pays-bas.
- 213	- 8	statt	bantworten	l. antworten.
- 222	- 31	statt	vereinzelt. Der	l. vereinzelt; der.

Zweiter Abschnitt.

Die deutsche und flandrische Malerei

des 15ten Jahrhunderts.

II. Kapitel.

Die flandrische Malerei.

Einleitung.

Rückblicke. — Die Eyckische Schule. — Erlöschen und Wiederbelebung ihres Ruhms.

Rückblicke.

Fast ein Jahrtausend hindurch ist der christlichen Kunst das Alterthum unentbehrlich. In Rom und Byzanz, so lange das wirkliche Leben, aus welchem sie Formen und Handhabung schöpft, die letzte Nachkraft der Bildung bewahrt; unter den neuen Völkern, so lange der Glauben für diese schon fertige Kunstgestalt den belebenden Keim in Naturkraft und Unbildung suchen muss.

Für beide Epochen gebührt der Architectur die Herrschaft. Das Einzelleben ist dort zu verwelkt, hier noch zu roh, um nicht der Kunst den Vorrang zu lassen, welche dem Grundzug der ganzen Zeit den jedesmal festeten Ausdruck giebt. Der Ort, wo Kultus und Weltlichkeit sich am nächsten berühren, ertheilt der umfassenden Baukunst den Trieb, den ärmeren Schwestern das Stylgesetz aufzuprägen, das alle zum Gezweig macht desselben Stamms.

Mosaiken, Gemälde sollen Gewölbe und Wände füllen, ihre Individuen aber statt eigenen Charakters und Selbstgefühls nur die Bedeutung anschaulich machen, welche der

Kultus mit ihnen verknüpft, typisch in Form und architectonisch in Anordnung. Zunächst noch der Antike verwandt, aber gebietend dem Leben entrückt; dann halb ihrer typischen Hoheit beraubt, und barbarisch nur halbbelebter und theologisch in reichrer Beziehung; endlich der besseren Vorzeit und Gegenwart in reinerer Einigung näher.

Die Sculptur findet anfangs geringen Raum, auch sie jedoch steigend darf Eingang und Ausgang schmücken wie jedes Geräth, das der Gottesdienst weiht, Chorstuhl, Altar, Taufbecken und Grab.

Wölbung und Wand tönen ebenso von Orgelklang und Gesängen wieder.

Schon die frühsten Gemeinden begleiteten die Andacht mit Musik, ungeregelt in Zeitmaass und Gang, einstimmig, ohne Kenntniss der Harmonie. Doch der H. Ambrosius ordnet bereits diesen fortgepflanzten Naturgesang nach Tonreihen, die er den Alten entnimmt, und Gregor der Grosse fügt vier andere für die zeither entstandenen Weisen hinzu.

Das so Gewonnene kann unter den neuen Völkern baldiger Verderbniss uicht widerstehn. Einen sicheren Anhalt giebt erst Hugbaldus, der flandrische Mönch, gegen Ende des neunten Jahrhunderts durch Säubrung der Harmonie, und durch vorbereitende Schritte für mehrstimmige Modulation. Nun findet im eilften auch Guido von Arezzo eine bestimmtere Tonschrift, welche im zwölften zur Notenschrift wird; Uebergänge in volleren Accorden nöthigen zu genauerem Zeitmaass, Terzen und Sechsten zählen nicht länger, wie bei den Alten, zu Dissonanzen, und Franco von Köln kann Anfangs des

dreizehnten Jahrhunders schon Consonanzen und Dissonanz vollständiger gliedern.

Die Musik zeigt die ähnlichen Stadien der bildenden Kunst; Anschluss an's Alterthum, mittelaltrig belebten Verfall, und auf alter Grundlage Aufschwung aus zugleich eigener Kraft. Doch wie schwer sie nach architectonischem Ausbau ringt, kann *sie* es der Baukunst am wenigsten noch in deutlicher Form und Abrundung gleichthun. Entdeckung und Lehre betreffen mehr die *Gesetze* als deren Verwendung. In England, Spanien, Italien, Deutschland bleibt der Kirchengesang wie bevor.

Gebildeter schon von Hause aus bewegt auch die *Poesie* sich in Rom und Byzanz auf dem Ankergrunde des Alterthums weiter; mag sie gelehrt auf antike Mythen und Sagen zurückgehn, bukolisch schildern, und zärtlichen Liebespaaren über Meere und Länder folgen, oder heilige Geschichten erzählen, Psalmen nachdichten und der Seele im Lebenskampf Tröstungen bringen.

Der Klerus der *neuen* Völker hat für seine Anschauung ebenfalls keinen anderen Ausdruck, als die Ueberreste antiker Bildung. Je verkümmerter, je mehr jetzt dienstbar dem neuen Leben. Reime gewinnen Spielraum, Satire, Beschreibung, Ernst und Scherz verflechten sich in weltliche Stoffe, und welche Fortschritte die bessere Gewandtheit in der erstorbenen Sprache macht, die Elemente der Gegenwart werden nicht wieder zurückgedrängt.

Wo sie mithelfend in die *Gesammtwirkung* eingreifen will, bleibt für sie nur die letzte Stelle. Sie liefert nichts als das todte Wort, das der Musiker erst beleben soll.

Im Verlauf des dreizehnten Jahrhunders erstarken endlich die Künste genug, um ihre Bahn vom Alterthum un-

berührt fortzufinden. Zu gesonderter Blüthe gelangen jedoch nicht alle. Der gothische Neubau tritt ihnen noch einmal erfinderisch voran, in stolzeren Formen ringshin verkündend, was im Unterschiede des Alterthums die Gegenwart gross und bedeutungsvoll macht. Durch Systematik der Wissenschaft nahe schliesst er weder religiöse Erhebung und Strenge aus, noch fehlt seinen Meistern die Fassungsgabe für Ritterschaft, Fürstengrösse und Bürgerthum. Je reicher die Anschauung, aus der sie entspringen, je gründlicher zeigen die Baugedichte, wie trotz verworrener Wirklichkeit sich dennoch alles natursinnig abstuft, einreiht, verbindet und trägt; kräftig in Spannung und pflichttreuem Stützen, gegen den Druck der Massen rastlos empor zu verwegener Wölbung, anmuthig und ernst, und wenn auch anscheinend bis zum Phantastischen maasslos, durchgängig gezügelt durch sichre Grenzen und siegreiche Ruhe. (Schnaase, Gesch. d. bild. Küntse. Bd. V. Erste Abth. p. 33—38.)

Die Poesie feiert durch frühe Bildung der Landessprachen eine nationale Epoche schon zu Carl's des Grossen Zeit. Die Stammsagen heidnischer Vorwelt ziehen mit ihren Drachen und Zwergen, ihrer Schwermuth und Leidenschaft, ihrem Heldensiege und Untergang in's Christenthum über; christliche treten als Ueberwindung der Sarazenen, als straffes ergebnes Vasallenthum, als unkirchliche Wunderthaten herzu, während die Geistlichkeit gläubiger die Evangelien, die weltliche Historie und Geschichte der Heiligen vor Augen bringt.

Je höher mit den Kreuzzügen aber das Ritterthum zu Herrschaft und Glanz gelangt, desto eifriger sammelt nur dieser Kreis die bisherigen Erndten. Ihrer Boden-

kraft mit den Wurzeln entnommen, werden die Sagen des ganzen Volkes zum engeren Spiegelbild eines Standes. Priester, Fürsten, Edle, die ritterlichsten Kaiser erfüllt dieselbe Richtung und Gabe der Kunst. Sie singen und dichten in gleichem Tone. Wunderbegierig und ungelehrt dehnt sich die Phantasie zu weitreichender Ueberschau, was aus älterer Dichtung, antiker und späterer nutzbar ist, verwebt sich zu Abentheuern der Ritterehre und Liebeshuld — Münster und Dome jedoch als Dichter zu bauen und zu bevölkern vermag erst der spätere Dante wieder. Die höfische Dichtkunst des Ritterthums hat auf Gesammtausdruck der Nation nur geringen Anspruch.

Mühsamer als die Poesie muss die Musik Tonart und Modulation est klären, bevor sie zu reiferen Formen kommt. Von Meistern, die dieser Arbeit sich unterziehn, ist im vierzehnten Jahrhundert Marchettus von Padua, in Frankreich Johannes de Muris von Werth. Dass Octaven und Quinten in gerader Bewegung einen unerträglichen Misslaut geben, dass jede Dissonanz ihre Lösung fordert, derartige Grundpfeiler dankt die Musik der rastlosen Forschung dieser Männer. So wenig jedoch die Baumeister nur Mathematiker sind, so wenig gelingt diesen Musikern schon ein musikalisch-belebter Ausbau.

Vergebens flüchten vorzeitig Andre ins offne Leben, mit neuem Naturgesang Liebe und Waffenruhm im Gefolge der Dichter zu preisen. Der starren Schulsatzung ledig, erfreun sie durch leichtere Wendung und schärferen Accent. Die Poesie, der sie sich zugesellen, verläuft sich nur leider, noch ehe sie den Stadtbürgern wohlbehagt, unmusikalisch in dürre Betrachtung und Allegorie. Der kühle Verstand, die gelehrtere Kenntniss verdrängen Empfindung und An-

schauung. Nun schliesst sich die Tonkunst dem Anfang des Drama zwar ebenfalls an, und ist auch, sobald das Volksgefühl zu neuen Liedern kommt, frisch zur Stelle. Pfeiffer, Trompeter und Geiger begleiten Aufzüge, Gelage und Tanz. Ohne tiefere Einsicht in Melodik und Harmonie und von den Meistern des Fachs verschmäht, folgt auch diesem Streben kein voller Umschwung.

Fester knüpft um dieselbe Zeit der gothische Styl noch die Bildhauerei an seine Zwecke und reichen Formen. Er gönnt ihr jetzt aber freiere Entfaltung und eigenes Regen. Der Raum, den Kaiser und Bettler betreten, schliesst keine lebendige Gestalt mehr aus. Welchem Reich sie entstamme, sie darf, wo Thüren sich spitzen und Nischen aufthun, einladend stehn, und bunter noch Brunnen, Stadthäuser und Thore zieren. Die schon entfesselte Phantasie will bis zu Rinne und Traufe bewegteren Reiz, architectonisch nur in Einordnung zu gesammter Wirkung.

Von der Malerei fordert der gleiche Styl, wenn er sich gern auch mit Farbe schmückt, geringeren Beistand. In Luftton, Beleuchtung, Ferne und Durchsichten selber schon malerisch, verengt und füllt er ihr die früher dargebotenen Räume. Sie muss kleinere Tafeln in neuer Art mit Charakter- und Seelengemälden schmücken.

Keiner Kunst fällt diese Lossagung schwerer. Die Sculptur ist ihr in richtiger, runder Gestalt, die Dichtkunst in Stimmung und Ausdruck voran. Wie weit die Maler auch um sich schauen, ihr Blick ist anfangs nur halb geöffnet. Farbengrazie und flüchtige Form geht den Besten über Charakter und deutliches Leben. Sie spielen noch um die Wirklichkeit her, als gäb' es nur Sage und Phantasie.

Und doch kann der Glanz der Herrscher und Mächtigen, können Bürgersitte und Häuslichkeit durch sie erst in voller Umgebung den Ausdruck gewinnen, der Menschen und Dinge in deren eignen Gestalt und Seele von allem Heiligen durchdrungen zeigt.

Was nach dieser Seite die Malerei unberührt lässt, ist jedoch unverloren. Es lebt für künftige Tage fort.

Der nächste Sieg wird bald gefordert und schnell erkämpft. Mit dem Schluss des vierzehnten Jahrhunderts schon ist das wirkliche Leben zu vielverzweigt, in Charakteren zu breit und tief, als dass Wirken und Glauben auch künstlerisch sollten den höchsten Ausdruck länger noch in Gestalt nur der Orte suchen, welche die Baukunst bedeutsam verschönt. Der gothische Styl erheitert, überladet oder vernüchtert sich, je reicher die Wirklichkeit sich entfaltet. Die Architectur hat ihre Oberherrlichkeit eingebüsst. Aus dem Gipfel und Mittelpunkt wird sie nur eine Kunst neben den übrigen. Wie Manche behaupten, zum Schaden aller. Das bisherige Zusammenwirken verfalle. Als sei die Alleinherrschaft Einer der höchste Einklang; der Gehorsam, der das freie Emporblühn hemmt, der einzige Beruf der Uebrigen. Als solle und dürfe nicht jede nach ihren Grenzen und ihrer Kraft das ganze Kunstbereich aufthun, und als könne sie das in Unterordnung und Beifügung.

Die Malerei für die nächste Zeit erbt in diesem erneutem Wettstreit die volle Lösung von Hauptaufgaben, der keine Andre gleich ihr gewachsen ist.

Local und Anstoss bieten, statt Italien's und Deutschland's, zum erstenmale die flandrischen Städte unter burgundischer Herrschaft.

Die flandrische Schule Hubert's van Eyck.

Die Seegenszeit friedlicher Fortentwickelung reicht in den Hauptstädten Flanderns nur bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

Der ursprüngliche Grafenstamm durfte ohne Einbusse die Bürger zu kräftigem Wachsthum befrein, ihre Vorrechte mehren, ihren Handel begünstigen. Was er spendet, wird noch als Gunst empfangen. So lassen sich die Nachfolger auch im zwölften Jahrhundert von der Einsicht leiten, der Vortheil der Grafen und Städte sei eng verknüpft. Durch Dietrich, den Sieger im Orient, und mehr noch durch Philipp vom Elsass, dem Wohlthäter im eigenen Lande, erstarken die Städte so weit, dass auch die nach aussen verderbliche Herrschaft Johanna's und Margaretha's das Aufblühen fördert.

Kaum aber sind Gent, Ypern und Brügge zu der Macht gediehn, gegen welche früher die Hohenstaufen bereits in der Lombardei kräftig einschreiten mussten, so sieht auch in Flandern Guy von Dampierre die bisherige Grafengewalt in Gefahr, und beschränkt die älteren

Städte in jeder Weise. Doch schon zu spät und zum eigenen Schaden. Sie widerstehen nicht ihm allein, ihr Oberlehnsherr, der sich statt seiner zum Grafen macht, Philipp der Schöne, erliegt gleich ihm dem Anlauf ihrer noch frischen Kraft. Erst Karl IV. kann achtzig Jahr später den Schimpf der verlorenen „Sporenschlacht" durch den Sieg bei Roosbeeke ausgleichen. Die Zwischenzeit bringt weder Frankreich Gewinn, noch den flandrischen Grafen und hadernden Städten. Es sind stürmische Jahre täuschenden Glücks: in Frankreich die Engländer Sieger, in Flandern die Grafen, heute noch Herren, schon morgen flüchtig, und die Städte ebenso untereinander in blutigem Zwist. Brügge sieht seinen kurzen Triumph mit dem Verlust seiner Freiheiten, die dem Grafen wiedergelobte Treue mit Zerstörung und Wehrlosigkeit bestraft, und wie hoch Gent sich durch Anschluss an England hebt, die Uebertreibung gerade der Demokratie erleichtert von Gent aus Philipp dem Kühnen die schnellere Unterwerfung des ganzen Flandern.

Die burgundischen Herzöge bringen endlich den hundertjährigen Streit zum Austrag. In erweitertem Umfange stellt sich nach beiden Seiten der Grundzug der früheren Epoche her. Das Ansehn des Adels erlangt wieder Kraft; die Freiheit der Städte widerspricht seltner den Zwecken des Landesherrn. Was aber die Mittelzeit blutig errungen hat, bleibt unangetastet oder gegen Anfechtung zähe vertheidigt. Nur die Forderung ausschliesslichen Uebergewichts ist wie in Deutschland den Städten für immer gewehrt. Statt als entscheidendes Haupt müssen sie als bevorzugte Glieder zufrieden sein.

Diese dauernde Einordnung öffnet ihnen nicht nur

in Gewerk und Handel von Neuem den Weg, den die letzten Kämpfe verschlossen hatten, der höhere Bildungsgrad lehrt sie nunmehr in reicherem Maasse als je zuvor auch die Künste des Friedens ehren und üben.

Am meisten gepflegt wird die Malerie. Andere Kunstfelder liegen nicht brach, sie bringen nur minder reifere Früchte. Die verschiedenen Künste haben hier überhaupt eine andere Stellung gegeneinander.

Der gemeinsame Geist, der in Frankreich, England und Deutschland dem romanischen und gothischen Baustyl den Sieg verschaffte, fand in Flandern geringeren Erfolg. Flandern war allzufrüh schon ein durch Stadtgemeinden zerstückeltes Land, ohne Einigungspunkt eines grossen Reichs, ohne Streit mächtiger Kaiser mit mächtigern Päpsten. Selbst die Herrschaft Burgunds befördert die Baukunst nicht wesentlich. Philipp der Kühne errichtet nur zur Vertheidigung Kastelle; Johann entbehrt, so lang er regiert, des Geldes und der Ruhe, und Philipp des Guten Prachtliebe zieht jeden andern Kunstzweig vor. Er beschränkt sich auf Ausbessrung seiner Schlösser. (De Laborde. Les ducs de Bourgogne. Paris. 1849. Tom. I. Introd. p. XXXV.)

Gent und Brügge lassen sich ebenfalls auf keinen grösseren Neubau ein. Mag der kirchliche Zwiespalt, der lange die Bürgerschaft trennt, dazu beitragen: Erhaltung der alten Kirchen, Anbauten, wenn das Bedürfniss es fordert, bleiben die letzte und einzige Sorge. Das bedeutendste Werk in Vergleich zu der früheren Kahlheit ist der Dom von St. Martin zu Ypern mit seinem unvollendeten Thurm vor dem Hauptschiff, den zierlich gespitzten Strebepfeilern und leichten Bogen, den schlanken Flügeln

mit schmalem Giebel und hohem Dach. (Schnaase, Niederl. Briefe. p. 402, 419—422.)

In wie weit sich die bürgerliche Architectur zurückhält, ist kaum zu bestimmen. Als ihr vereinzeltes Kleinod wird das zierliche Brügger Rathhaus 1376 begonnen. Höher als breit, ohne gliedernde Angabe verschiedener Stockwerke, aufstrebender noch durch das spitze Dach mit Thürmchen an Ecken und Mitte; einfach durchweg, doch mehr voll Anmuth als Ernst und schmuckreicher nur durch den heiteren Zierrat den First entlang, und die Statuen der flandrischen Grafen, welche das Mauerwerk zwischen den engen und hohen Fenstern belebten.

Die Sculptur, wenn gleich im vierzehnten Jahrhundert der Malerei voraus, hat unter diesen Umständen gleichfalls minder Gelegenheit als in Deutschland und Frankreich, wo der ununterbrochne Kirchenbau Charakter, Form und Ausdruck zu vielseitiger Vollendung bringt.

Die Dichtkunst ist zwar in Flandern alt, doch selbst im dreizehnten Jahrhundert fehlt ihr das Bedürfniss phantasiereicher Erfindung. Die praktisch gesunde Sinnesart führt nur auf sittlich lehrhafte Betrachtung oder reimweisen Bericht. Die Sagenkreise von König Arthus und Carl dem Grossen ziehn hier erst an, als ihrer die Nachbarn schon müde sind und begeistern überhaupt nur zur Uebersetzung. (van Kampen, I. p. 209—210. van Wyn, Historische en letterkondige Avondstonden. 261—346. Horae belgicae stud. Henr. Hoffmanni. 1830. I. Rosenkranz, Handbuch einer allgem. Gesch. der Poesie III. p. 259—262.)

Diese trockene Fertigkeit bildet das fünfzehnte Jahrhundert noch emsiger fort. Sie gewinnt durch die Re-

derykern erst recht ihre zünftige Form und städtische Ausübung. Daneben aber als neuer Kern entfaltet sich eine Lyrik, welche den Minnesang, nun die Bildung um sich greift und die Friedensjahre nach Innen ziehn, desto nationaler ersetzt, und wie häufig bei Völkern, denen das Epos abgeht, aus tiefer Empfindung quillt. Das flandrische volle Herz versenkt sich nach so langen Drangsalen vertrauensvoll in die Hauptpunkte des Glaubens und giebt seine Frömmigkeit, unberührt von Irrlehren der Waldenser, Wiclef's oder Johannes Huss', bilderreich in getreuen Worten.

Am frühsten vielleicht drehn sich allgemeinere Erbauungslieder immer von Neuem um Christus als Bräutigam und die bräutliche Kirche, um die Liebe mit ihrem Sehnen und Hoffen, ihrem Werben und ihrer Befriedigung, um alle Merkzeichen irdischer Liebe, deren Minneklang kirchlich gedeutet wird. Auf demselben Boden erwachsen Marienlieder voll jener Andacht, die in der Fürbitterin den Vollbegriff jungfräulicher Lieblichkeit sieht; ebenso als Verehrung Christi Weihnachtslieder, welche die Geburt, die Krippe und Anbetung näher schon mit anschaulichen Zügen schmücken, wie sie dem Volke erbaulich sind; endlich — und am ergreifendsten — Passionslieder, zu Busse und Umkehr beim Anblick des Todes und seiner Pein; den Andachtliedern in bildlicher Form verwandt; Christi z. B. als Nachtigall, die nicht wie die persische um die Rose buhlt, doch auf dem Kreuzesstamm um der Liebe willen ihre Bitten aushaucht, bis das Herz ihr in Schmerzen und Klage bricht. (Horae Belg. II. 1833. Rosenkranz, III. p. 262—367.)

Das epische Element fällt auch diesmal noch fort. Die

reifere Ausbildung der Kirchenmusik muss so weit sie vermag den Mangel ergänzen.

Obschon aber flandrische Meister die bisherigen Vorlagen zu solchem Grade entwickeln, dass später die italienischen darauf fortbauen, ähneln die Tonstücke auch dieses Jahrhunderts mehr syllogistischen Kettenreihen als Kunstwerken.

Als Führer steht Wilhelm Dufay, der erste Contrapunktist der neuern Musik, voran. Auf Weiteres als auf reine Harmonie und geregelten Satz jedoch dehnt er sich noch nicht aus. Der Einklang mit der Bedeutung des Textes kommt nicht zur Frage. Selbst der geordneten Gliederung in Fortgang, Steigrung und Abschluss ist wenig Sorgfalt gewidmet.

Sein berühmter Landsmann Ockenheim, grübelnder noch, erlangt seinen Hauptruhm durch glänzende Lehrgabe. Ueber Deutschland, Italien, Frankreich verbreiten sich seine Jünger, und der durch sie eingebürgerte Styl bildet mit dem Gesang auch die Orgelbegleitung weiter aus.

Dennoch durfte Luther von Josquin de Prés erst, Ockenheim's grösstem Nachfolger, rühmen, die Noten hätten es machen müssen, wie Josquin gewollt; die bisherigen Sangmeister hätten's gemacht, wie die Noten wollten. In Rom, in Paris, in Flandern, an Maximilian's Kaiserhof darf er seinen Lehrer in berechnender Künstlichkeit überbieten. Für gelehrten wie für einfachen Satz regt sich in ihm der Genius bereits einer neuen Zeit. Seine besseren Werke sind die Morgenröthe des hellen Tages, der über Palestrina's Tonwogen aufgeht, und in dessen Lichte Orlando Lasso die bisher selbstgenügsame starre Form zu bestimmterem Charakter und Ausdruck färbt.

Und doch strebt auch dieser nur nach allgemein be zeichnenden Tongebäuden, und Palestrina löst, was jede Brust verschieden in eigener Weise fühlt, zu dem gleichfluthenden Meer der Empfindung auf.

Soll eine weitergreifende Kunst die buntere Gestalt und Beseelung darthun, in welcher derselbe Inhalt Andächtige jeden Charakters und Alters erfüllt, soll diese Kunst finden und einigen, was den übrigen Künsten fehlt oder was sie trennen, Gestalt, Charakter, Umgebung, Seele, so liegen für ein so schweres Problem nur der Malerei schon die Mittel nahe zur Hand.

Die flandrischen Städte sind ihr in zweiter Blüthe ein so erschöpfendes Vorbild, dass der Maler hier nur des Muthes bedarf, Menschen und Dingen in's Auge zu schauen.

Spricht dann auch sein Werk nicht wie Wort und Ton, es wird verständlich für Auge und Seele, und schildert, deutlicher als Metapher und Bauform, in jeder Gestalt, die es lebensgleich giebt, einen anderen Charakter, ein andres Gemüth.

Mit dieser Fülle vermag die Musik sich noch nicht zu messen, und treten Baukunst und Poesie nun gar erst zurück, so stehen statt ihrer der Malerei desto nationalere Erfolge offen, je mehr das Volksleben ihr Mittelpunkt wird.

Ein solcher Blick war unter Zeitgenossen Hubert's van Eyck bevorzugte Gabe. Er zum erstenmale umfasst in derselben Anschauung die Majestät Gottes, Natur und Menschen. Dieser Ring aber läge zerbrochen vor ihm, ertönte nicht mitten im Weltgewühle der Gnadenruf, der Himmel und Erde zusammenhält. Keinem, trotz Priesterwürde, Bürgertugend und Rittermuth, wird dieser Ausruf zum rechten Heile, der nicht das Thor aufmacht dem Herrn.

Der Herr soll einziehn in jedes Herz, und dort statt des Tempels sein Gotteshaus finden.

Dem Suchen und Ringen, dem Ziel und Weg dieser Heiligung bleibt Hubert's Meisterschaft unausgesetzt gewidmet.

Auch Er jedoch knüpft an die vorige Epoche an, wie die ersten burgundischen Herzoge das alte Flandern weder ganz verändert noch sich ihm völlig einverleibt hatten. Erst Philipp des Guten lange Herrschaft erhebt Flandern und die erworbenen Nachbarlande mit Burgund zu demselben Reiche in bisher ungesehenem Glanz.

In ähnlicher Erweitrung und Ausdehnung streift nun erst die neubegünstigte Malerei die Merkzeichen ihrer Herkunft ab, um dafür steigend zu festausgeprägtem Charakterernst und scharfgeschnittener Form zu gelangen, und für demokratischen Ungestüm sich die romanische Vornehmheit, für sorglos waltende Phantasie die genauste Naturtreue aufzubürden. Und dennoch auch diess in germanischem Sinn, und wie das Fremde schon heimisch ist, ohne sichtbaren Zwiespalt von Heimat und Fremde.

Ein reicher Schülerkreis entspringt für diese Aufgabe aus Hubert's Werkstatt und Vorbild.

Am treulichsten hält sein Bruder Johann zu Brügge den erlernten Typus zu feinerer Fortbifdung glücklich aufrecht; eigenthümlicher Pieter Christophsen.

Wenn diese nächsten ihm mehr gleich Kunstsöhnen folgen, übt seine bewältigende Grösse auf drei Spätere zu Gent eine freiere Wirkung.

Als gälte es, stufenweise die neue Behandlung um so nachhaltiger der vorburgundischen einzupflanzen, lässt Gerard van der Meere die Grundzüge des vorigen

Jahrhunderts noch stärker walten als vielleicht Hubert je. Auch Justus von Gent, dessen unmittelbare Schülerschaft überhaupt bestreitbar bleibt, ergeht sich unbefangener, so dass sich erst von Hugo van der Goes rühmen lässt, er habe sich Hubert's Auffassung völlig zu selbstständiger Verwendung angeeignet.

Zur Spitze gelangt dennoch nur Rogier van der Weyden, der Hubert's Schule nach Brüssel bringt. So früh als Johann und Pieter durch Hubert selber direct gebildet, erfindungsreicher und kühner als Beide, ist Er, wie anfangs Hubert, jetzt um die Mitte der Grösste und Erste.

Doch nach Philipp's Tode sinkt und zerfällt das neue Reich. Karl's des Kühnen Stolz überspannt den Bogen und verfehlt das Ziel; Maria überlebt den Vater nicht lange; der Herrscherstamm wechselt noch einmal. Das fünfzehnte Jahrhundert hat sich überhaupt ausgelebt. Ein grosser Umschwung ist nahe und näher.

Wie soll die Schule Huber't allein in gleicher Art fortbestehen. Sie drängt nicht wie Karl mit ehrgeizigem Trotz über die zugewiesenen Schranken: sie verliert nur ihre altflandrische Kraft. Bildung, Formenanmuth, brillantere Färbung bei zarterer Seele und physiognomischer Feinheit verkleinern den kirchlichen Styl, als wär er auf Frauen übergegangen. Die Vorzüge sind dadurch sämmtlich neu, aber die bisherigen fehlen, oder vererben sich abgeschwächt.

Den gemeinsamen Ausgangspunkt können für diese Abweichung weder Hubert's Lehren bieten, noch seine Werke. Die letzte Gruppe hat Rogier zum Lehrer und Vorbild. Das Compositionstalent dieses Meisters, seine

fassliche Sicherheit, sein verständlicher Ausdruck sind wie von Natur zu weitbreitetem Einfluss bestimmt.

Der Gang dieser neuen Reihe bewegt sich jedoch als Auflösung der gesammten Schule in dem umgekehrten Verlaufe der vorigen.

Wie Johann an Hubert schliesst sich zwar Dieric Stuerbout so ganz noch an Rogier's Kunstart an, dass er, obschon in Harlem geboren, zu den flandrischen Meistern zählt.

Wenn sich Gerard van der Meere, Justus und Hugo dagegen erst in Hubert's Grundtypus einleben mussten, leben der Meister des Löwener Abendmahls, sein Mitschüler Hemling und ein gleichzeitiger Dritter sich trotz aller Treue in Hauptpunkten recht erst aus Rogier's Schule selbstständig heraus. Sie verinnigen, erweitern, verallgemeinern, was Er ausdrücklich begrenzte und schärfte. Die strenge Ehrfurcht erweicht sich zu tiefer Rührung und froherem Einklang. Ein bunteres Leben spielt in so freundlichem Reiz umher, als gehörten Burgund und Flandern zum durchweg begnadigten Reiche Gottes.

Umsonst versuchen Einige zuletzt die heitere Umgebung zu bannen, die Zierlichkeit zu erkräftigen. Der jüngere Rogier van der Weyden allein gelangt auf diesem Wege zu neuer Höhe. Und doch ist auch Er am meisten schon auf dem Sprunge zu verändernder Auffassung, während sein Bruder Godwin, je treuer der Schule je klarer darthut, von dem alten Kern sei nichts mehr übrig als die veraltete Schaale. —

Erlöschen und Wiederbelebung des eyckischen Ruhmes.

Die Wichtigkeit einer Kunstrichtung lässt sich mit Vorsicht schon nach den Einflüssen messen, zu welchen das Staunen vor ihren Leistungen fortreisst. Den Ruhm weitgreifender Wirkung darf Hubert's Schule vor allen anderen in Anspruch nehmen.

Das nahe Frankreich, das ferne Spanien zieren im Lauf des Jahrhunderts bereits ihre Klöster und Kirchen mit flandrischen Tafeln. Von dem hellen Neapel bis zur Lagunenstadt werden die nordischen Meister verehrt. Hugo van der Goes malt sein grösstes Werk für den Geschäftsführer der Medici, Justus von Gent sein Abendmahl für Urbino, das Weltgericht Hemling's war schon zur See nach Rom, und wie Rogier von Brügge deutsche Meister zum Höhepunkt führt, erziehen sich auch in dem Heimatlande der alten Kunst von Flandern her grosse Maler zur Schärfe des Blicks für Charakterschildrung und Farbenbehandlung.

Dennoch musste dieselbe Schule den raschen Sieg durch fast noch schnellere Vergessenheit büssen. Ihre

Werke mit Vorliebe wieder an's Licht zu stellen, gilt Vielen heut noch als Irrthum und Eigensinn.

Dass Jahrhunderte lang der kühle Virgil und Tasso selbst den alten Homer verdunkelt haben, dass Aeschylus' tragische Grösse zur Nichtbeachtung verurtheilt ward, diese Beispiele fruchten bei Wenigen. Hellenische Kunst und die flandrische Schule! Zur Ueberzeugung aus solchem Vergleich gehört eine andere Reife, als der heutige Kunstsinn sich aneignen mag.

Die Thatsache jener Vergesslichkeit erklärt sich einfacher aus dem baldigen Wechsel des Zeitgeschmacks.

Wie das Mittelalter dem Alterthum kehrte die neuere Zeit dem Mittelalter den Rücken. Unscheinbar zunächst zu reinerer Kunst und um Läuterung der Lehre und Kirche willen, nun sichtlicher und umfassender in weltlichen praktischen Lebenszwecken, zuletzt mit der Schärfe verletzten Grolls und rachsüchtiger Vertilgung.

Doch dieser Triumph grade erweckte am Ende das tiefe Gefühl nur des schweren Verlustes, den seine Siege gekostet hatten, und die neue Busse überstieg fast die Schuld.

Recht und Unrecht vertheilen sich ziemlich in beiden Wendungen gleich. Noch jetzt bedarf es begründeter Umsicht, um nicht demselben Fehlgriff zu unterliegen.

Meister wie Dürer rühmen noch Werke der eyckischen Schule nach deren Werth. Dennoch bereits, wie Quintilian etwa von Ennius sagt, man solle ihn hochhalten, wie durch Alter heilige Haine, wo grosse Steineichen weniger schöne Gestalt hätten, als religiöse Ehrfurcht forderten.

Jemehr noch sein Lehrer Wohlgemuth dem flandrischen Einfluss offen stand, bleibt Dürer, wie Lucas van Leyden

und Quinten Massys von diesem Vorbild und Eindruck frei. Gebet als Hauptpunkt in eyckischer Art, Bekehrung und Andacht genügen ihm nicht.

Der Ausdruck des menschlich Besten erscheint ihm als vollerer Beleg religiöser Wahrheit. Die heilige Geschichte soll durch Tagesumgebung und Häuslichkeit, durch Mutterliebe und Elternglück erst recht belebt und verständlich werden. Glaube und tüchtiger Menschensinn, Weltleben und Kirche entspringen für ihn demselben Gewissen, das Beide umfasst und in Einklang hält. Streift er das nur portraitartige nachhaltiger auch als Hubert ab, so geschieht es vor Allem, um gerade das Gute, Hohe und Liebliche, dass jene heiligen Scenen ausfüllt, um desto klarer herauszustellen.

Und wenn die flandrischen Meister nicht ihre Einzelgestalten allein, auch die Gesammtanordnung fesseln, liegt Dürern die künstlerisch freie Gruppirung zumeist am Herzen. Kein Zeitgenosse war für Composition begabter. Sein deutscher Eigensinn allein erlaubt ihm, Ungehöriges hier oder dort stehn zu lassen, Störendes einzumischen und den Missklang durch grübelnden Tiefsinn oder phantastischen Aufschwung zu lösen.

Nach allen diesen Seiten führt er Schüler und Nachfolger von dem flandrischen Typus in entgegengesetzter Richtung fort.

Den Italienern gelingt in derselben Epoche eine Freiheit und Läuterung anderer Art. So weit sich Dürer und seine Zeit — nicht mit historischer Kenntniss doch mit vollem Gemüth — in die biblischen Scenen zurückversetzt, so weit ziehn die Italiener Vorfälle und Charaktere auch jetzt nach Florenz, Bologna, Venedig und Rom.

Weder Zeitumgebung noch Zeitgenossen entfernen sie streng und kalt. Aber innerhalb dieser Lebendigkeit vollbringen sie, bald malerischer bald plastischer, jene befreiende Schönheit der Seele und Form, die jede Undurchsichtigkeit klärt, alles Hemmende abthut, und wenn auch im Abglanz antiker Kunst, doch das Herz im Pulsschlag der Gegenwart ausdrückt. (Thl. I. p. 76, p. 324.)

Diess Aneignen antiken Schönheitssinns, diess Verknüpfen der alten mit christlicher Anschauung ist in solchem Grade jedoch nur einer Phantasie erreichbar, welche die Kunst dem Mittelalter noch weiter entfremdet als Dürer's, Cranach's und Holbein's Wege.

Wenn nun gar Spätlinge eyckischer Schule, Joan Mabuse, Bernard van Orley, Jan Mostaert, und ebenso Meister vom Rhein, Westphalen, Schwaben und Nürnberg die Kunstheimat jenseits der Alpen suchen, so geht über den Werth jeden Gewinns hinaus Eins, je näher sie ihren Vorbildern treten, um so beklagenswerther verloren.

Die italienische neue Kunst wird mehr ein Genuss der Gebildeten, als dem Auge der ganzen Bevölkrung verständlich. Fast die Venetianer allein und verhältnissmässig Correggio machen, den Alten ferner, eine Ausnahme. Niederländer und Deutsche geben als Leonardo's, Michel Angelo's, Rafael's Schüler entweder ihre Volkseigenheit völlig auf, oder dringen nur halb in das Vorbild ein, dem sie ganz doch nachstreben.

Wie könnten sie das, wäre der Volkssinn noch voll Verlangen, sein Bild in der Kunst ungetrübt zu erkennen.

Flandern und Brabant sind das Juwel der burgundischen Krone nicht mehr, die zur flandrischen Krone ge-

worden war. Fremde Statthalter herrschen; die Reformation verändert, scheidet die sonst so strenggläubig eine Nation. Der katholisch düsterste Fürst hält den Umschwung mit Staatskunst und Blutgerüst nieder. Der befreiende Abfall misslingt. Diese Kämpfe vertreiben die Kunst von dem früheren Boden. Sie will und kann nur zu denen noch reden, welche die Griechen und Römer verstehn und fremde Bildung am höchsten schätzen.

Vergebens bemüht sich Herr L. de Bast aus flandrischen Schriftstellern um den Beweis, dass die ältere Malerschule nicht sei vergessen worden. Wenn sie Nachrichten geben, geschieht es vereinzelt und nur im Interesse gelehrter Forschung.

Der Kunstsinn des jüngeren Geschlechts liess das Vergangne vergangen sein.

Selbst Karel van Mander, der späte Lebensbeschreiber heimischer, antiker und italienischer Maler, hebt Johann van Eyck, den jüngeren Rogier und andere wohl mit verschwendrischem Lob hervor, doch mehr zum Beweis, dass auch in Flandern früh schon die Kunst geblüht als mit eingehendem Blick und gründlichem Studium.

In Deutschland erlischt die Erinnerung noch früher. Die Kirchenverbesserung, das Kaiserhaus, die Stellung der Fürsten und Städte, der Untergang letzter Ritterschaft, das ein sich bürgernde römische Recht, die Gottesgelahrtheit und Kenntniss der alten Sprachen, alles zeigt Gährung und Umgestaltung. Selbst die Poesie kann nur den Verfall noch verwegen beleuchten, und dann in der Nothzeit des langen Kriegs ihren Trost in gläubigen Liedern, gereinigter Form und Schilderung schönerer Länder finden. Die bildende Kunst ist nicht nur ausgestorben, auch ihre

Glanzzeit hat auf Jahrhunderte hin keine Geltung mehr. Was der verwüstende Krieg nicht zerstört, lässt das gleichgültige Geschlecht verkommen oder stellt es zu anderem Gerümpel der alten Zeit.

So ist der erste umfassende Kunstgelehrte, Joachim von Sandrart, denn wohl in Italien und Holland, in dem alten Flandern und Deutschland aber so wenig zu Hause, dass er von dem Einfluss der eyckischen Schule auf die grössten Meister in Schwaben, am Rhein und in Franken gar nichts weiss. Die Hervorragendsten, wie Zeitblom und Andere, haben für ihn nie gelebt.

Ein baldiger Aufschwung ist überhaupt nur den Niederländern noch vorbehalten. Für sie wird die Auswandrung nach Italien eine Zwischenzeit gleichsam langer Reise, welche die Phantasie neu befruchtet und die Vorzüge der Heimat mit gebildeterem Auge erkennen lehrt.

Statt Brügge, Gent, Brüssel und Löwen war Antwerpen bereits ein Hauptsitz der spätesten Abkömmlinge eyckischer Schule. Dieselbe Stadt, nach der Entdeckung Amerika's unter spanischer Herrschaft in raschem Aufblühn, bleibt ebenso der Sammelplatz für die letzten Nachahmer der Italiener.

Schon aber regen sich neben ihnen auch bessere Maler, welche ihr Vaterland vorziehn. Die Landschaft löst sich selbstständiger ab und erreicht die nächste Spitze durch naturtreues Eingehn auf zierliches Detail in heimischen Blumen, Kräutern und Gräsern, Gezweig und Bäumen, wie durch weiten Blick auf blaugrüne Fernen. Das derbe Volksleben dringt ebenso mächtig vor, und phantastisch knüpft nur der Höllen-Breughel an Bosch's Visionen und Träume an.

Aus jener Nachahmer und dieser vaterländischen Meister Mitte erhebt sich Rubens.

Mit welcher Liebe Er noch auf seine alten Vorgänger blickt, erweist das vorhandene Verzeichniss von Gemälden die er selber gekauft und gesammelt. Für einen Reliquienkasten in St. Omer bot er vergebens — der Sage nach — Goldes genug, den gesammten Schrein und dessen Bildchen damit zu decken.

Dennoch entführt gerade Er den Kunstgeschmack auf neue und fremde Bahnen. Bisher ungekannte Zwecke und Wirkungen treten plötzlich durch ihn ins Leben und bringen die älteren Meister mehr als je in Vergessenheit.

Reich, von edler Geburt, des Umgangs mit Vornehmen früh gewohnt, gelehrt durch Erziehung, durch Liebe mit den Dichtern aller Zeiten vertraut, in der eigenen Kunst ein erfahrener Meister, lockt auch ihn der Zug, der das Kunstheil jenseits der Alpen sucht, wie das Mittelalter das Seelenheil in Jerusalem. Den Natur- und Volkstreuen Titian; den grösseren Paul, den seelensüssen Correggio; Michel-Angelo, in jedem Wagniss durch Kenntniss sicher, und zügellos nur dem Charakter nach; den für mildre Schönheit begeisterten Rafael, antik und christlich wie vor ihm Keiner — Rubens ergreift, bewundert, durchlebt sie alle! Den Venetianern, dem Caravaggio ähnlich, drängt es ihn zur Natur, zum vollen Leben, das er vom Papst, von dem spanischen Könige der halben Welt bis hernieder zum Schiffer und Bettler kennt. Was er gelernt, er muss es überhaupt zum Eigenthum der eigenen Kraft verwandeln, bevor er's benutzen kann. Und wie er als Niederländer nach Mantua kommt, befriedigen ihn nach der Heimkehr Erfahrung und Uebung

nur zu dem einen Ziel: Gestalt und Charakter des eigenen Volks zu einer Wunderwelt umzuschmelzen, in der alles wirklich ist, wie die Wirklichkeit selber, und alles nur Kunst, nur Schein und Farbe.

Auf den flandrischen Umkreis kann Er sich nicht einschränken. Das Universum kaum ist ihm weit genug. Biblische und alte Geschichte, griechische Mythe und Christenthum, Kirmessjubel und Weltgericht, Rosse, Kameele, Landschaft, Früchte, Blumen — so weit sein Auge reicht und die Seele liebt, so weit geht das Reich seiner Meisterschaft.

Und doch weiht auch Er seinen Pinsel der Glorie des Glaubens. Nur in anderer Richtung. Der alte flandrische Katholicismus, die unbefangne Gewissheit, dass sein die Welt und das Himmelreich, sind dahin. Die deutsche Ketzerei hat schon durch blutigen Sieg die sichere Herrschaft bedroht und geschmälert. Ein Orden der Bekehrung, der Wiedereroberung durch jedes Mittel ist nöthig und thätig bereits bis nach Indien hinüber. Obschon diesem Orden nicht einverleibt, ja in kirchlichen Dingen freigesinnt, rafft Rubens dennoch künstlerisch in gleicherobernder Seelengluth jede Gabe zusammen, um fortzureissen und zu verzücken.

Wie Hubert's Schule und mehr noch verflicht er die Nächsten in jeden Vorgang: die treue Mutter, die erste, die schönere zweite Frau, den alten Vater, Schüler, Freunde, Fürsten und Herren. Doch weit entfernt, sie kirchlich durch stillen Einblick in's Herz zu fesseln, hebt er in ihnen, mehr noch als Dürer, in italienisch antiker Art die jedesmal menschlich echten Bezüge als Hauptpunkt heraus. Selbst ihre Andacht wird ein freier Aufschwung von Seele und Leib,

inbrünstig bis zur Exstase und zu anspornender Wirkung gewaltsam in flammender Aeusserung. Aus unablässigem Schauen webt und bewegt sich die Menschenform im Farbenlicht seiner Phantasie, als hätte Er Blut und Gebein erschaffen; mit solchem Muthe und Uebermuth, dass kaum die Schranken der Möglichkeit diess Herrscherrecht zügeln. Und legen die alten Meister ihr Gewicht auf geheime Stimmung und stummes Gebet, macht Rubens Muskel, Wirbel und Athemzug zum Dollmetsch lebendiger Leidenschaften. Verstärkter noch als die Antike verkörpert er sichtbar die ganze Seele; zu flämischer, massiger, fleischiger Gestalt, die ein Doppelmaass geistigen Ausdrucks braucht, das siegende Innere vor Augen zu bringen. Kein anderer hat in Marterscenen jedweder Art aus diesem Heben, Ziehen, diesem liebreichen Berühren, Halten und Tragen, diesem Anspannen jeder Sehne so körpergewaltig und seelenvoll den Grund und Nachdruck der Composition genommen.

Im Triumph über die Venetianer soll jeder Hergang, so alt auch und fern, dastehn im schlagendsten Augenblick, wie er war, und ganz als wär er zum erstenmal hier in Antwerpen und jetzt gesehn, unter Rubens' Freunden als Rubens' That. Wie religiös, er ist vor Allem Er selbst und Künstler. Rubens will zeigen zum eigenen Ruhm, was malen heisst, was es auf sich habe, in loderndem Forterfinden kein Hemmniss zu scheun, ja mit hinschleudernder Hand ungestraft Grenze und Maass überschreiten zu dürfen, weil der Prachtreiz des Ganzen den einzelnen Fehlgriff doch überglänzt.

Die wachsende Zahl der Bestellungen kann er, je älter je weniger bewältigen. Er überwacht nur die Schüler-

hände und giebt anderen Meistern willig Raum: in seinem eigenen Felde dem weicheren van Dyck, und dem gern übertreibenden Jordaens; für feineren Blumenflor dem zarten Seghers; für Hähne, Füchse, Bären, Hirsche und Hunde in Schlacht und Kampf dem feurigen Snyder's. Und selbstständiger noch zeichnet sich Teniers durch die Freiheit, Anmuth und Liebe aus, mit deren naturwahren Muthwillen er das Dorfleben schildert und doch bis zu Säuen und Koben hinab taghell, vornehm und reizend bleibt, flüchtig gleich Rubens im Flüchtigen, doch in Charakteristik und Färbung um so gründlicher, treffender und gediegner.

Zugleich ermannt sich auch das bisher verbrüderte Nachbarvolk zu vaterländischer neuer Kunst. Während des fünfzehnten Jahrhunderts nur ein Nebenzweig eyckischer Schule und im sechszehnten dem italienischen Einfluss unterthan, entwickelt es jetzt unübertreffliche Meister in schneller Folge, von Rubens so weit verschieden, als die verjüngte Nation von dem spanischen Brabant und alten Flandern.

Mit dem Gewissenszwange wird auch das spanische Joch gebrochen. Wenn der Kampf um die neue Lehre den Deutschen nur Zwiespalt und Drangsal, Erschöpfung oder Verwildrung zurücklässt, den Holländern bringt er Genügen, Wohlstand und Einigkeit. Die Reformation ist hier nicht ein Ergebniss, das anderen zu Gute kommt, sie liegt abgeschlossen und national in der Richtung des Landes und ganzen Volks. In dieser Begrenzheit verflochten mit Sitten, Denken und Thun, giebt sie zugleich zum erstenmal die treibende Grundlage neuer Kunst.

Die Holländer halten ausschliesslich jetzt das in Ehren,

was der eigene Muth erringt: Selbstherrschaft, Erfindung und Ueberzeugung. Sie sind jetzt doppelt auf diesen fruchtbaren Küstenstrich stolz, diese grüne viehreiche Heimat, von Kanalspiegeln durchfurcht, und besäet von heiteren Dörfern und blanken Städten. Haben sie doch in diesem Boden thatsächlich schon den vollen Anblick ihrer höchsten Güter und besten Tugend. Nirgend wo erweisst die Natur sich in solchem Maasse als Selbsterwerb und wird so befriedigend zum Abglanz dauernder Emsigkeit, sichrer Ordnung und häuslicher Ruhe.

Da reicht das dankbare Lob der Helden, die Erzählung von Schlachten und Thaten nicht aus. Das Antlitz dieses neuen nordischen weiten Venedig's, die Physiognomie des Landes, der Strassen und Häuser, das Treiben ihrer Bewohner sprechen lauter und deutlicher. Soll irgend eine Kunst hier volksgemäss sein, so muss sie die volle Gestalt dieses Lebens vor Augen stellen; je naturgetreuer, um so froher begrüsst und um so reicher von Reichen belohnt. Die Malerei gewinnt den vielseitigsten Raum und die erste Stelle.

Den Blick auf die Aussenwelt spannt ausser dem uralten Kampf mit dem Meer, schon die Sauberkeit. Wie List und Muth aber in Zähmung der wilden See nicht nur ein nutzbares Element gewinnen, sondern ebenso sehr den Genuss der eigenen That und Kraft, wird auch das Scheuern und Putzen mehr ein Widerschein innerer Reinlichkeit, als ein Mittel für äusseres Wohlbehagen.

Diese stete Wandlung der ganzen Natur zum Abbild volksthümlicher Eigenheiten macht das Unbedeutendste des Aufmerkens, das Flüchtigste der Erhaltung würdig. Es bedarf keiner ändernden Einbildungskraft für weiter-

greifende höhere Zwecke. Die vorurtheilsfreie Wiedergabe bildet den Glanzpunkt der innigen Werke dieser Stufe.

So sind hier der flandrische treue Fleiss, das sichre Auge, die Abwehr umschaffender Phantasie noch einmal am rechten Platze; kirchliche Strenge aber so wenig als Rubens' Verwegenheit. Schenken, Wohnzimmer und Küchen dürfen weder Palläste und Kirchen sein, noch jede Kirmess ein Fest des Bacchus; Rathsherren, Mägde und trunkne Bauern nicht zugleich Hirten, Madonnen, Apostel und Heilige. Ihr Heiligenschein ist die Bürgertugend des Wochentages, und beim Gegentheile der Uebermuth im Sonntagsjubel des frohen Volks.

Dennoch hat Rubens hier schnell genug Rembrandt zum Nebenbuhler.

Dieselbe Kühnheit bleibt Beiden gemein, die Freude am Wagniss ihr gleiches Erbtheil. Nur wird Rembrandt's Aufgabe schwieriger, wenn sein Bereich sich auch scheinbar verengt. Die Grundzüge in Ausdruck und Form fühlt er nicht minder tief, doch sein feuriger Schwung hat nicht Rubens' Emporblick und adlige Grösse. Dem Tacitus ähnlich, der an der Schmach der Zeit seine edle Gesinnung am glänzendsten darthut, trägt Rembrandt die heilige Geschichte nicht nur in's Bürgerliche und Häusliche, nein auch in's Bäurische dreist hinein, um ihre Wunder durch seine Wunder erneut zu schildern. Auf heimliche Läutrung zu schöner Form, auf klare Plastik, historische Treue giebt er gar nichts. Seine Auswahl streift öfter an's Cynische. Aber je häufiger Diogenes, je seltener bedarf er des Alexander; weil er der grösste Maler ist, der gelebt; weil Keiner mit diesem Mährchenblick sieht,

der die volle Natur zum Ursprung hat und den Farbenzauber zum letzten Ziel.

In Composition steht Rembrandt mit Dürer, mit Rubens auf gleicher Höhe, in magischer Wirkung — selbst in Radirungen — stellt er Beide in Schatten. Als hätte er lebenslang Nebel geathmet, der nur flüchtige Lichtblicke fröhlich erhascht, und dennoch alles durch den Kristall überfliessenden Bergquells gesehn, glänzt kein Edelstein funkelnder, keine Perle milder, keine Goldtresse glitzender als seine Farben. Wie auf Machtspruch des Genius aus Dunst und Sonnenblitzen stehen Landschaften und Menschen da, und doch so körperlich, blutwarm und so belebt, als könnte im Wettstreit mit wirklichen Dingen nur Er triumphiren.

Fast Rembrandt und seine Schüler allein beschäftigen sich noch mit dem alten und neuen Bunde. Die übrigen Meister stellen religiöse Gegenstände dem Pfarrer und inneren Glauben anheim.

Der Mittelpunkt, den die altflandrische Schule fand, den Rubens' und Rembrandt's Begeisterung weithin aufschloss, ist überschritten. Den jetzigen Meistern erscheint die Natur als malerisch so vollendet, dass wer es ihr nachthun wolle mit künstlicher Farbe und Menschenhand, weder seinem eigenen Schaffen vertraun noch in's Weite und Ferne umherschaun dürfe. Das kleinste Gebiet schon sei überreich. Ein ganzes Leben kaum werde es erschöpfen. Unzerstreut widmen sie sich nur einem Kreise, seien es Blumen, Früchte, häusliche Scenen, zankende, zechende, rauchende Bauern, Stillleben, Dünen, Eichenwald oder moorige Buchengründe.

In Holland jedoch ist beiderlei heimisch: ein kerniges

Volk, dem nur im Wogenbrausen und Meereshauch wohl ist, in Waldluft, Mühlen, dämrigen Hütten, bei Bauern und Schiffern, die naturwahr zuschlagen lachen und schrein, — und davon scharf, wie die stürmische See von ebenen Canälen, geschieden. ein vornehm Geschlecht, stumm, durch Anstand und Sitte überreinlich gezügelt; ein Geschlecht der Cultur, gleichgestimmt dem allein, was denselben Stempel trägt.

Der verwegene Adrian Brouwer, der travestirend lustige Jan Steen, für Portraite Franz Hals, für Landschaft der ernsthafte Everdingen, dessen ganzes Herz erst vor Wasserstürzen, Felsen und Tannen aufgeht, der unvergleichliche Hobbema, Jacob und Salomon Ruisdael, van Goyen und der glänzende Kuyp stehn zusammt, so verschieden sie sind, auf jener Seite; — auf dieser der sorgsame Gerard Dow und der gleich saubere Wilhelm Mieris, der in Zartheit unübertroffene Gabriel Metzu mit dem älteren Netscher; die van der Velde, die selbst das Meer, Waldwege, Rinder und Schaafe porzelanzierlich conterfein, der treffliche Terborg, der glatte Huysum, und wie viel andere noch zweiten und dritten Ranges. Zeigten sie für ihre Gegenstände nicht das gleiche Einleben in Formen, Farben und Seelenreiz, ihr Fleiss, die Spiegelschärfe und Eleganz müssten jeden poetischen Anhauch vernichten, mit welchem so häufig die Wirklichkeit schon dieselben Scenen zur Schönheit belebt.

Rembrandt bereits, der auf die meisten einwirkt, verfolgt und sondert ähnliche Richtungen. Seine kräftige Natur lässt ihn nur mehr und mehr — und sollt' er nach

Spachtel und Pinselstiel greifen, — die Grenzen so kleinen Details überspringen.

Je fester die zwiefache Auffassung begründet ist, um so genügender drängt sie andere Meister zu möglichster Ausgleichung. Keinen gediegener als Paul Potter. Er ist der echte Holländer. Nur Seestrand und Städte kümmern ihn nicht. Die Landidylle der Viehzucht aber, Dörfer, Rinder, Wiesen und Schaafe charakterisirt er mit einer Seelentiefe und Gründlichkeit und führt sie mit einer Meisterschaft durch, deren Treue bei so reichem Detail in so naturlieblicher Eleganz und Kunst kein zweiter wieder erreichen wird.

Nach solchen Vorbildern fühlt sich eine letzte Gruppe auch in Holland beengt. Das Grösste und Kleinste ist bis zu Weinglas, Auster und Fischblase dargestellt. So suchen Viele der Späteren in Italien noch einmal Hülfe. Wenn auch in ähnlichen Gebieten, fordern sie, sei's in Umgebung, sei's in Gesammtauffassung, freiere Schönheit. Und dennoch geht die Mehrzahl auch dieser zu dem obigen Unterschied auseinander oder wendet sich fremden Vorbildern vollständig zu. — —

Holländische Tafeln nun nebst van Dyck's, Rubens' und Teniers' Werken, und von Italienern die dem Kennerverstand nahliegenden Bilder der beiden Carracci, die bestechlichen Guido's und Dominichino's, die schwächren des Carlo Maratta und Carlo Dolci, hält das achtzehnte Jahrhundert als höchste und einzige Gipfel fest. Die Künstler bilden sich ihnen nach, die Sammler erwerben sie, wo sie können. Mittelaltrige Gemälde, falls sie Beachtung finden, sind als geschmacklos gering geschätzt. Kaum ihr historischer Werth kann sie

heben. Die gesammte Kultur des Jahrhunderts steht auf der Gegenseite.

Die französische Bildung und Literatur besonders beweisst durch ihre classische Form, in welchem Grad sie dem horazischen Boileau beistimmt, der das Mittelalter gothisch und Gothisches als barbarisch schilt. Dieselbe Ansicht überschreitet den Rhein, das Meer, die Pyrenäen und Alpen. Feindlicher noch treten Voltaire's Sarkasmen auf, und mag der eifrige Rousseau noch so kühn die Rückkehr zu der Natur empfehlen, sein Kampf gegen alles, was dem Mittelalter entstammt, wirkt zerstörender als sein Heilmittel hülfreich. Es kann die blutige Umwälzung nicht verhindern, deren ausführende Consequenz jeden mittelaltrigen Lebensrest als Erbübel verfolgt und austilgt.

Die Deutschen verlieren sich nicht in das gleiche Extrem; doch der ausklärende Widersacher lebendiger Kunst, die siegreiche Streitmacht der Abstractionen, übt langsam auch hier seinen letzten Einfluss.

Beim Ursprung der Glaubensreinigung sollten Gewissensfreiheit und Prüfung in Einklang bleiben mit den Tiefen Gottes, der Natur und Menschheit. Jetzt hat diese Einigung sich allgemach zu weiterem Bruch gelöst. Wie die Sophisten in Griechenland offen und ehrlich die alte Sitte erschütterten, um die vereinzelte Einsicht und deren Vortheil zum Maass zu stempeln, so wird für die ähnliche Bildung jedes volle Ganze jetzt unergründlich. Was sie mit keinem Verstandeslicht aufhellen kann, gilt als Vorurtheil, Irrthum, Lüge. Mysterium und Wunder sind beseitigt. Ein klarer Deismus hat sie verdrängt. Der volksthümlichen Lebensgliederung ergeht es nicht besser. Auch diese Schranke soll fallen und schwinden. Der

überall gleiche, moralisch freie, ehrbare Mensch soll entleert in die Eine Menschheit aufgehn. Als Lohn zwar darf er Unsterblichkeit hoffen, doch nicht zum Einblick in die Geheimnisse Gottes und seiner Werke, nur seiner selbst, nur des Wiedersehns seiner tugendhaft Liebsten und Theuersten wegen.

In solcher Oede harrt selbst die nüchternste Zeit nicht aus. Ihr erreichtes Ziel ist zugleich ihr Ende und Keinem eigentlich bleibt die äusserste Anwendung letzlich Ernst. Tiefere Naturen dringen vorwärts durch scheinbaren Rückblick.

Winkelmann erschliesst — nicht dem Verständniss allein, — auch dem lebendigen Schauen die bildende Kunst der Alten von Neuem; Lessing setzt den Barbaren Shakespeare auf den verlorenen Thron; Herder neben der religiösen Erhebung veranschaulicht auch die dichterische Erhabenheit des alten Testaments und schenkt, mit dem Alterthum eng vertraut, doch Volksliedern und Naturklängen sein Ohr. Selbst Wieland schweift von Aristophanes, Lucian und Horaz zu Cervantes herüber, und fesselt den Hippogryphen zum Ritt in das alte romantische Land.

Nun regt auch Goethe die Jugendschwingen. Sie tragen ihn von Molière zur Vehme, zum Bauernkrieg, zu derber Fastnachtslaune, zu Hans Sachsens kernigen Schwänken, und machen ihm vor dem Strassburger Münster das Vorrecht antiker Säulen zweifelhaft. Statt der Bildung der Schule soll der angeborne Genius, statt kalter Moral die sprudelnde Leidenschaft gelten und wirken. Jeder — mehr als mit Menschen — soll mit der Natur verbrüdert sein, ihr Leben verstehn, ihre Sprache reden.

Ein plötzlicher Sturm und Drang fährt als Gegenstoss ausdörrenden Steppenwindes nicht mit dem Verstandesschwerte und Henkerbeil gegen Thron, Adel und Geistlichkeit, aber mit dichterischem Ungestüm gegen die Ketten los, die den wuchernden Baum an Spalieren grossziehn und jede treibende Jugendkraft zu gefahrloser Einordnung bändigen sollen.

Wie bald diese Gährung sich legt und ihr erstes Haupt, Göthe, geklärten Blicks, in dem neuen Rom die alte Kunst in sich eindringen lässt, um dann auch den jüngsten Titanen, den edlen Schiller, durch sein Beispiel auf den gleichen Olymp zu heben, — ein anderer Sturm ist schon im Anzug.

Der junge Tieck, Novalis tauchen unerwartet und schnell empor. Sie verkünden auch ihr Evangelium. Die Rückübersetzung in's Antike befriedigt sie ebenso wenig als engbrüstige Tugend, Aufklärung, Verstandeserziehung und Brauchbarkeit. Poesie sei das Gute, die Kunst das Heil, und höchste Dichtung im Mittelalter, in Shakespeare, Cervantes und jenem lieblichen Spiel, durch das Ariosto zum Weisen ward, in Sagen, Tiefsinn, Naturmystik, in Wunderglauben der Phantasie und glänzend erhellender Mährchenluft.

Und wer will leugnen, auch dieser Ansturm sei aus Bedürfniss vertieften Gemüths und ausgeweiteter Seele entsprungen. Das Kernlose, Lockere, Uebertriebne wozu er hinreisst, fällt zum grossen Theil nur der Härte zur Last, in der sich die prosaische Felsenstirn der plötzlichen Springfluth entgegenstemmte.

Mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts kommt nun auch nach Schiller's Vorgang die Philosophie der neuen

Richtung vollauf zu Hülfe. Die Natur wird dem Geist wieder ebenbürtig, die Kunst der Ausdruck, in dessen Urquell die Wissenschaft wieder einmünden werde. Und näher als Schelling, der, wenn auch Dante's Plastik der Hölle, das farbreiche Fegfeuer, den Lichtglanz des Paradieses bewundernd, doch Göthen und Schillern verwandter bleibt, — näher als Schelling schliesst Solger sich dem Tieckisch-Schlegelschen Kreise an, und steigert dessen Grundansicht zum höchsten Prinzipe der Kunst überhaupt.

Bald erfasst — und zum Theil früher — Bildhauer und Maler der gleiche Umschwung. Wie jene, halb Dichter halb Kritiker, gegen kahle Prosa und Geisteskühle — ereifern sich diese gegen conventionelle Nachbildung, eklektische Auswahl und gesetzliche Regelung. Eine neue Jugendwallfahrt nach Rom beginnt. Mehr und mehr sollen die Tiefen der eigenen Brust, der Quellpunkt des Glaubens, die sachliche Strenge bezeichnender Form als Schutzwehr gelten gegen flüchtigen Leichtsinn und kaltes Nachtreten. Correggio, Tizian, Akademiker wie Naturalisten werden zurückgestellt; ihren mittelaltrigen Vorgängern gebühre der Preis. Einseitigkeit und Beschränkung bleiben nicht aus. Erst Peter Cornelius, der cyklische Dichter des Christenthums wie griechischer Sagen- und Mythenwelt, entfaltet sich universeller und prägt von Michel-Angelo her die Menschengestalt in mannhaftem Stolze der Phantasie nicht mit Fleisch und Blut zu lebendigen Individuen aus, doch zur durchsichtigen Trägerin tiefer Gedanken.

Ueberlieferung und technische Kenntniss aber sind unterbrochen; geschicktes Handwerk, Virtuosität in Be-

handlung und Machen geringgeschätzt. Meisterlehre und Schulübung fehlen. Was früher als Mangel erschienen wäre, wird trotzig beinahe als Vorzug gerühmt. Gemüth, Seele und Phantasie sollen malen, der Pinsel kaum.

So ist denn auch nach dieser Seite die kleine Welt holländischen Genre's, das Portrait mit dem portraitgleichen Abglanz der Wirklichkeit, und mehr noch Rubens' Begeisterung und Farbenlust, seine kühne Bravour, Rembrandt's Zauber — alles so lange allein Geschätzte ist weit im Werthe herabgedrückt.

Von Brügge, Gent und dem alten Flandern wussten diese Kunstjünger anfangs nichts. Der anerzogene Formensinn konnte in Italien leichter als an der Nordsee die Kluft überspringen. Selbst die Rückwendung zu Dürer, Lucas Kranach und Holbein lag nicht in der Zeit. Der Schimmer der Fremde, die Peterskirche, die Engelsburg zogen mächtiger an als die reformatorischen Deutschen Künstler.

Das Wiederaufleben der eyckischen Schule nahm, wenn auch geistig auf ähnlichem Boden, einen anderen Weg.

Napoleon I. war kein Verehrer des Mittelalters. Auf Eroberung stolz, fasst er aber den grossen Plan, wie Paris zur Weltstadt, so die Sammlung des Louvre zum Pantheon zu erweitern. Als Kunstmarchall steht ihm Denon räubrisch genug mit Spürkraft, Gewalt und Kenntniss bei, und bald glänzen neben Deutschen, Holländern und Italienern nun auch die vorzüglichsten flandrischen Tafeln. Hier sieht sie Friedrich von Schlegel, und ist vom Geist ihres Ausdrucks so tief ergriffen, als später in Cöln von der Anmuth und Pracht des Dombildes. Er giebt seiner Empfindung beredte Worte, die in jener

bewegten Unglückszeit nicht wie heut ähnliche spurlos verklingen. Die Gebrüder Boisserée werden, zuerst in Paris, dann in Cöln, „der ältere besonders halb Schlegel's Mäcen, halb seine Jünger.“ (Briefwechsel zw. Göthe und Reinhard. Stuttg. 1850. p. 76.) Steigend überdiess erwacht im ganzen Vaterlande mit der Unterdrückung das rege Gefühl für altgermanische Fülle und Kraft, mit der nivellirenden Despotie die Würdigung mittelaltriger Freiheit und Gliederung, und in Drangsal und Krieg der Wiederanschluss an Glauben, Kirche und Kunst als an Güter, die in der wachsenden Noth des Tages allein befriedigen und aushelfen könnten.

So werden im weiteren Verlauf sogar Werke wie Fouqué's Zauberring Lieblingsschriften; riesige Münster steigen in Schinkel's Phantasie von Neuem empor, und die Bilder berühmter Maler bringen nichts als Trachten und Scenen des Mittelalters.

Zu welcher Bewunderung kehren dann nach dem Friedensschluss die wiedererworbnen Gemälde zurück! Das Danziger Weltgericht macht unvermuthet selbst in Berlin so tiefen Eindruck, dass ältere Leute sich einer gleichartigen Wirkung nicht entsinnen.

Und dennoch mussten erst menschliche Schwächen das hrige thun, ehe unsere flandrischen Meister allgemein anerkannt wurden: Sammlerlust, Spekulation und jener aristokratische deutsche Trieb, am höchsten jeder Zeit das zu schätzen, was anderen fern liegt.

Sulpiz und Melchior Boisserée hatten von Cöln aus in Gesellschaft des älteren Johann Bertram eine bedeutende Anzahl cölnischer Tafeln und daneben auf mancherlei Art auch flandrische Werke zusammengebracht.

Ein gutes Glück führt ihnen in Heidelberg, wohin sie übersiedeln, in Köster und Schlesinger sorgsame Hersteller zu, gleich erfahren in ihrem Fache als für ältere Kunst begeistert. Die Haupttafeln standen nach wenigen Jahren in einer Farbenfrische und Vollständigkeit da, als hätten sie die ursprüngliche Werkstatt erst ohnlängst verlassen.

Nun kam es für die wachsende Sammlung auf einen grösseren Verehrerkreis an. Der ältere Boisserée hatte durch Reinhard's Vermittlung schon 1810 versucht, Göthen zum Lobe heranzuziehen. Der alte Herr, nachdem er die Zeichnungen für Sulpiz' Werk über den Cölner Dombau gerühmt, will zwar „diese ganze Rücktendenz nach dem Mittelalter, überhaupt nach Veraltetem, gelten lassen, man solle ihm nur nicht damit glorios zu Leibe rücken. — Er kenne, schreibt er, solche junge Leute; Einfluss geständen sie ihm, Einsicht trauten sie sich zu, und seinen Einfluss zu Gunsten ihrer Einsicht zu nutzen, sei eigentlich ihre stille Absicht. Er selbst halte die Neigung der Jugend zum Mittelalter für einen Uebergang zu höheren Kunstregionen, dessen Entwicklung und Auflösung man weder beschleunigen solle noch könne.“ (Briefw. zw. Göthe u. Reinh. p. 80 u. 81. p. 87. 94 u. 95.)

Erst die persönliche Bekanntschaft lässt ihn ein volles Vertrauen zu Sulpiz's Tüchtigkeit fassen, und als er nach wenigen Jahren die Sammlung in Heidelberg gleichfalls gesehen, preisst er auch diese Schätze mit universeller Billigkeit.

Die wieder erweiterte Bilderzahl fordert nun schon grössere Räume, welche der König von Würtemberg in Stuttgart anweisst. Die Zeitrichtung lenkt die gebildeten

Bewundrer, die Coquetterie der Aufstellung vermehrt den Tross. Sofort schmückt dann Frau von Schoppenhauer — als Romanschriftstellerin damals nicht ohne Ruf — die Lebensgeschichte der Hauptmeister mit erstaunlichen Fabeln aus, während Waagen die Gründer der Schule durch sein treffliches Buch über „Hubert und Johann van Eyck“, so weit es der Standpunkt der Forschung gestattet, in die Kunstgeschichte für immer einreiht. Zuletzt kommen noch Strixner's Lithographien hinzu; die Boisserée'sche Sammlung wird nach München verkauft, und van Eyck und Hemling sind bald in deutschen Landen so bekannt als vor dreihundert Jahren, und stehen hinter Tizian und Rafael kaum zurück.

Wären nur die Verdienste der Boisserée nicht durch zwei Hauptfehler mehr als geschmälert. Die neugierigen Deutschen lieben namenlose Kunstwerke wenig. Welche Gelegenheit für die Sammler, gelehrt in ganz neuer Sphäre zu scheinen. Ohne viel Besinnens ging es an's Taufen. Die Firma Bertram und Boisserée vertrat Eltern- und Priesterstelle, das Publicum wurde arglos Pathe und sprach die Namen der Kinder nach. Dieser Vorwitz wirkt heute noch schädlich. Nur für ein Hauptbild hat sich der Name bewährt. Und doch sind die falschen in aller Munde; die Kataloge — mag der Irrthum längst aufgedeckt sein — bringen sie wieder von Jahr zu Jahr, und lernte man nicht, was man umlernen muss, am gründlichsten, wir armen Deutschen wären noch jetzt unwissend wie weiland die Boisserée.

Eine spätere Kunstgrille fügte einen sachlichen Nachtheil hinzu, der sich leider nicht mehr vergüten lässt. Den Herren kommt auf gelegentliche Beschäftigung mit

Glasmalerei der Einfall, die flandrischen Meister hätten der Wirkung früherer Glastafeln nachgestrebt. Das gleiche Feuer, dieselbe Kraft seien durch Alter und Reinigung nur verloren. Das müsse sich wieder ersetzen lassen. Gesagt, gethan. Melchior besonders macht sich an's Werk. Blaue Gewänder werden grell übergangen, rothe zu höchster Gluth gesteigert. Selbst Gesichtern und Händen bleibt eine rosige Tünche nicht erspart. Damit können das feine Lehmgrau des Bodens, das saftige Wiesengrün nicht mehr stimmen. Mittelgründe, Gewässer noch weniger. Sie erhalten zu ihrer Stärkung Asphalt. Unter so grober Hülle muss jede Zartheit verschwinden. Das jeden Meister bezeichnende Colorit ist zerstört. Wer von anderen Tafeln her den Farbeneinklang und Reiz belobt, steht halb als Thor, halb als Lügner da.

Wollte man die Sudeleien jetzt auch beseitigen; diese letzte Hülfe brächte gleichfalls nur Schaden. Bei neuer Reinigung wäre die frühere Restauration mit dahin und jedes Bild schlechter im Stande als je zuvor.

Herr Melchior hat sich mit seinen Helfern dreifach vergangen! gegen die alten Meister, gegen Köster und Schlesinger und das belogene Publicum.

Glücklich traf die in Belgien verbliebenen Gemälde ein besseres Loos. Ein Theil steht noch an Ort und Stelle. Einen zweiten kleineren erstand nach und nach der kenntnissreichere Kunsthändler Nieuwenhuys Vater für den damaligen Kronprinzen von Holland, einen umsichtigen Kunstfreund und emsigen Sammler. Wie Kaiser Rudolf II. Dürer's Meisterwerke, kaufte der edle Fürst die flandrischen, und nur sein Tod hat sie wieder in alle Welt auseinander gestreut.

Geschlossner beisammen hält sich die Sammlung des Chevallier Florent van Ertborn, welche das Testament des Besitzers der Stadt Antwerpen überwies, deren Museum sie heut noch ziert.

Für die Ermittlung von Meisternamen und dem äusseren Zusammenhange der Schule gab die gewaltsame Trennung von Holland den meisten Anstoss. Die historische Forschung erhielt die Wärme einer zugleich patriotischen Sache. Die Schwierigkeiten waren nicht klein. Es handelte sich um sichere Quellen zu neuen Belegen. Stiftbücher wurden aufgeschlagen, Rechnungen geistlicher Brüderschaften durchsucht, in Stadt- und Landarchiven, selbst in Lotterielisten nachgesehen. Unbedeutende Notizen haben wichtige Ergebnisse festgestellt. Alles im Verlauf von nur zwanzig Jahren. In Brügge durch Scourrion's und Stoope's Fleiss; in Gent durch den unermüdlichen L. de Bast, und nach dessen Tode in Brüssel durch Wauter's und Herrn van Hasselt, in Ypern durch Herrn Lambin. Zuletzt hat diese Erfolge Graf de Laborde durch Benutzung der Rechnungsarchive zu Lille theils vermehrt, theils bestätigt. (Les ducs de Bourgogne. Paris. tom. I. 1849. tom. II. 1851.) Eins nur fehlt diesem rühmlichen Eifer: die Kennerschaft.

Archive und Bilder stehen weit von einander, und zu breiterer Umschau giebt Belgien keine Gelegenheit. Nur die Minderzahl der Gemälde ist in Brüssel, Löwen, Antwerpen, Brügge und Gent; die Mehrzahl in England und Spanien, in Florenz, Neapel, Urbino, Turin, Venedig, und des Ueberrestes wegen muss man durch Frankreich von Beaune bis Rouen und zurück nach Frankfurt, Stuttgart, Wien, Dresden, Berlin, Danzig und Cöln.

Diese Reiselust darf man nur Deutschen zumuthen. In genauer Besichtigung, abwägendem, immer erneutem Vergleich, feinem Verbinden und redlichem Eingestehn früheren Irrthums haben in der That Deutsche für die flandrische Schule das Meiste gethan. Ich brauche nur Waagen's und Passavant's Namen zu nennen. Selbst an philosophischer Auffassung hat es nach Schnaase's Versuchen nicht ganz gemangelt.

So lassen sich jetzt erst Hauptwerke mit verbürgten oder wahrscheinlichen Meistern verknüpfen. Andere, unbenannt, gruppiren sich doch zusammen. Zeitfolge und innerer Verlauf sind allmälig geklärt, ein Gesammtbild der ganzen Entwicklung gehört nicht mehr zu den Ohnmöglichkeiten.

Sich jenen Vorgängern würdig einzureihen bleibt dennoch gewagt, und der Erfolg erweiterter Zwecke ungewiss.

Für die Gegenwart ist ein Standpunkt nöthig, dem Specialinteresse und kritische Feinheit nur als Mittel für tieferes Eingehen gelten. Die Weltgeschichte der Kunst ist genug gefördert, um auf ihrem Gipfel auch für Detailforschung festzustehen, und bei der Würdigung jeder Epoche nicht mehr zu fragen nach Hass und Liebe, nach Heidenthum, Glauben und Ketzerei, nach Vergangenem uud Heutigem. In der Kunst wird alles durch Schönheit wahr, ihr Genuss macht das Fernste zur Gegenwart.

Zu den Glanzepochen für diesen Genuss zählt das Mittelalter ganz ohne Frage, unter Malerschulen die flandrische zu den vorzüglichsten ihrer Zeit wie zu den herrlichsten aller Tage.

Doch je grösser die Meister sind, je scheinbar verworrener sie sich verzweigen, je schwerer erschliesst sich ihr ganzer Werth.

Diess Hinderniss überwinden zu helfen, soll der Hauptzweck nachfolgender Uebersicht sein.

I.

Hubert van Eyck

als

Gründer und Haupt der altflandrischen Schule.

---

1. Biographisches. 2. Verlauf der Kunstentwickelung Hubert's. 3. Sein Hauptwerk zu Gent. a. Aeussere Schicksale desselben und Verhältniss der Brüder in Bezug auf Erfindung und Ausführung. b. Charakteristik Hubert's. c. Beschreibung der Anbetung des Lamms. Obere Reihe; untere; Aussenseiten.

Von den Lebensumständen Hubert's van Eyck ist wenig bekannt.

Er stammt aus einem Geschlecht, in welchem, heisst es, der Kunstberuf erblich war. Die Meisterschaft des Vaters ist weder erwiesen noch widerlegt. Sie wird nur dadurch wahrscheinlicher, dass vier seiner Kinder, Hubert an der Spitze, zu namhaften Malern heranwuchsen. Die jüngere Schwester Margaretha blieb um deswillen sogar, will man van Mandern trauen, unverehlicht. (fol. 123.) Johann, der Nachgeborene, kam zu den höchsten Ehren.

Hubert's Geburtsjahr verlegt van Mander um 1366, eine Angabe, welche dem feststehenden Todesjahr gegenüber ohngefähr richtig sein, doch auch tiefer herunter gerückt werden kann. Grösseren Streit hat der Geburtsort veranlasst.

Die Notiz eines alten Manuscripts, das den Vater der flandrischen Schule nach Lembecq bei Hall versetzt, bestätigt kein anderer Beleg. (A. Wauter's. Revue universelle des arts. tom. I. 1855. p. 429.) Doch ausser diesem Marktflecken bleiben noch immer drei Städte zum Wettkampf übrig.

Nach Lucas' de Heere Lobgedicht kam Johann, und demnach der ältere Hubert gleichfalls, aus Maaseyck, und wie van Mander hinzufügt, nach Brügge; des Reichthums wegen, bei welchem die Künstler zu wohnen liebten. (v. Mander. fol. 123. fol. 125. a. und b. fol. 173.) Michiels findet das ältere Städtchen Eyck glaublicher, das, seit Maaseyck aufzublühen begann, den Namen Alden-Eyck führte. (Histoire de la peint. flam. et holl. II. p. 8. Héris. Histoire de l'école flamande. Bruxelles, 1856. p. 110—111.) Durch sonstige Zeugnisse ist Hubert's Herkunft aus Geldern noch nicht erwiesen. Bei dieser Unsicherheit sucht denn neuerdings auch Abbé Carton die Uebersiedelung zu widerlegen. Die Familie gehöre ursprünglich nach Brügge, wo sich im fünfzehnten Jahrhundert ihr Name häufiger finde als durch Einwanderung möglich sei. (Les trois frères van Eyck. Bruges 1848. p. 33—35.) Derselbe Geschlechtsname war nach Wauter's Versicherung jedoch in Brüssel und Gent nicht weniger verbreitet, und Herr Merlo führt auch als Cölner Bürger einen Rutger van Eyck nebst seiner Ehefrau Gertrud an. (A. Wauters. ibid. Merlo, Nachrichten v. d. Leben und Werken Cöln. Künstl. Cöln 1850. p. 112.)

So will denn wieder L. de Bast den Brüggern überhaupt nicht die Ehre gönnen. Schon ein Zeitgenosse des Lucas de Heere und Varnewyk bezeuge, Johannes van Eyck und sein älterer Bruder hätten um 1410 als grösste Meister zu Gent geblüht. (L. de Bast. Notice sur le chef-d'oeuvre des frères van Eyck. Gand, 1825. p. 53.) Was können letzlich aber Berichte entscheiden, die zur Hälfte von Haus aus unwahr sind. Johann, um 1410 noch ein Knabe, wird als summus pictor vorangestellt.

Die Sache bliebe ganz ungewiss, hätte nicht später Herr Goetghebuer in alten Registern der Brüderschaft „unserer lieben Frauen mit den Strahlen“ zu Gent die Notiz gefunden, ein Meister Josse van Hyke sei nebst seiner Gattin Mergriete van den Huutfanghe schon 1391 in diese Brüderschaft aufgenommen, so wie 1412 Meister Hubrech van Hyke und 1418 Mergriete van Hyke.

Setzt man in Meister Josse und seiner Ehefrau Hubert's Eltern voraus, so wird allerdings, wie nachträglich auch Herr Carton nicht läugnet, als früher Wohnort Gent am wahrscheinlichsten. Selbst eine zweite Nachricht, nach welcher Hubrecht van Eycke 1422 in St. Bavo Gildebruder unserer lieben Frauen auf Empfehlung des Chors von St. Jan geworden sein soll, widerspräche nur, wenn beide Gilden zusammenfielen. (Les trois frères van Eyck. p. 36. und 93 u. 94. — De Laborde, les ducs de Bourgogne. tom. I. Introd. p. CVII u. CVIII. — Waagen. Kunstbl. 1849. No. 15. p. 58.)

Der ursprüngliche Aufenthalt der Familie an den Ufern der Maas aber ist damit ebenso wenig ausgeschlossen. Im Gegentkeil, ein neuerdings erst entdeckter Umstand unterstützt die gewöhnliche Tradition. Den Archiven von Lille zufolge hat Philipp der Gute 1448 Johann's fünfzehnjährige Tochter Hennie, deren Pathe er war, 24 L. als Reisegeld, um nach Maaseyck in's Kloster zu gehen, geschenkt; woraus sich ohne Zwang folgern lässt, sie sei dorthin als Waise zurückgekehrt, woher ihre Voreltern eingewandert. (Les ducs de Bourgogne. tom. I. p. 395—396. No. 1407. tom. II. Introd. p. XXXII.)

Brügge und Gent dürften zwar vor Philipp des Kühnen Herrschaft kaum einladend scheinen; nach dem Be-

ginn derselben, um 1390 schon bieten sie bedeutende Vortheile.

Philipp der Kühne hatte Flandern zur Ruhe gebracht. Die Verhältnisse entwirren, die Leidenschaften besänftigen sich. Das Uebergewicht der drei grossen Städte ist nicht mehr bestritten und ihre Eifersucht abgestumpft. Der Krieg gegen England schadet wenig. Der Handel dehnt sich noch einmal zum Welthandel aus. Spanier und Portugiesen halten zahlreicher wieder in Brügge Kaufhäuser neben Deutschen und Italienern. Romanische und germanische Physiognomien, Charaktere und Trachten scheiden und mischen sich auf Märkten und Strassen; slavische kommen von der Ostsee herzu. Am schärfsten bewirkt der Herr und Graf dieselbe Verbindung und Trennung. Philipp ist weder seinerseits, noch für Klerus, Adel und Städte der heimische Fürst. Flandern erscheint als ein Heirathsgut, das dem angestammten Vermögen nicht gleichkommt. Der Herzog hält hier nur selten Hof, und die burgundischen Ritter, wenn auch durch Bildung und Macht in Ansehn, sind noch keineswegs eingebürgert.

Diess mannigfach Fremde fordert das Auge doppelt zum Verständniss heraus und lenkt durch denselben Anstoss auf Mitbewohner und nähere Umgebung. (Thl. I. p. 354. Michiels. Hist. de la peint. fl. II. p. 16—20.)

Als Gegengewicht dieses äusseren Gewühls dringt das religiöse Interesse tiefer als früher in's Innere ein, in Wahl, Ueberlegung und standhaften Muth. Das päpstliche Schisma bewegt die Gemüther so scharf als früher die weltlichen Kämpfe. Philipp bleibt Clemens dem Siebenten treu, während Flandern dem römischen Papste anhing. Trat nun auch 1392 bereits die Mehrzahl der

Magistrate auf Clemens Seite, die Brügger und Genter hielten an Urban fest. Als Geldbewilligungen nicht mehr halfen, zogen Priester und Bürger von Brügge die Auswanderung vor, und die Zurückgebliebenen stellten sich unter Pieter van Rousselare den clementinischen Geistlichen kühn entgegen. Vergebens wurde ihr Führer zum Tode verurtheilt. Nach seiner Hinrichtung standen recht erst die Kirchen leer. Noch 1394 ging, wer sich nach Beichte und Abendmahl sehnte, lieber nach Gent, wo das blosse Ansinnen des Uebertritts schon einen Aufstand erregt hatte, den nur die beredten Worte Johann's de Wilde, des Dichters und Priesters, zu stillen vermochten.

Das Jahrhundert sollte überhaupt unruhig enden, das neue mit Unheil anheben. Ein Theil des Brügger Raths machte sich so verhasst, dass die Bürgerschaft die Verräther zu tödten schwur. Nur die frühe Entdeckung verhindert den Ausbruch. Dennoch floss Blut. Der Anführer der Verschworenen, Pieter van der Schelle, nebst sieben Mitschuldigen bestieg das Schaffot. Und kaum war dieser Nothstand vergessen, so rafften schwere Seuchen erst die Aermeren fort, dann durch das gesammte Land Edle und Reiche, endlich das Oberhaupt. Inmitten prunkender Hoffeste, die Philipp zu Brüssel feiert, lässt ihm die plötzliche Erkrankung nur Zeit noch zum letzten Gebet in der Frauenkirche seines nahegelegenen Schlosses Hall. (1404.)

Bald aber findet Hubert Brügge nach allen Unfällen in frischem Flor. Er sieht in Gent die Bürgerschaft in ernster, gesammelter Thätigkeit. Er lernt Hauptstädte kennen, nach blutigen Tumulten ohne Widerspruch ihrem fremden Grafen getreu, der in Macht und Zwecken ein

Friedensfürst wird; und wie sichtlich die weltliche Thatkraft im Vorgrunde steht, erblickt er im Kirchlichen ebenso das neue Suchen nach gleicher Ruhe; heftig in störrigen Seelen, in sanfteren still, in frommeren bis in's innerste Herz, und innerhalb der Versöhnung doch fast zu dem Gefühl noch der Fremdheit vor Gottes Frieden.

Johann's des Unerschrockenen Regierung giebt zu neuen Erfahrungen reiche Gelegenheit. Seine Unternehmungslust mehr noch als seines Vaters kehrt sich auf Frankreich. Dort winkt seinem Ehrgeiz der höchste Preis. Bei dem Wahnsinn des alten Königs steht ihm zur Macht nur der Herzog von Orleans kräftig im Wege. Ohne Geldhülfe vermag Johann aber nichts. So hat er in Flandern nicht nur Ruhe und Ordnung zu wahren, er muss sich bei Städten und Adel in Gunst erhalten. Rechte, Aemter und Würden veräussert er vielfach im Lauf der Zeit, er verpfändet die Einnahmen, verlegt seinen höchsten Gerichtshof nach Gent und erlaubt der Stadt adlige Güter zu kaufen, so oft sie kann. Jemehr er nachgiebt, jemehr erwacht in den Städten der alte Trieb. Nur ihre Dankbarkeit macht sie willig zu Gegendiensten. Nach dem missglückten Zug gegen Calais vermitteln sie den Waffenstillstand mit England, der ihren neutralen Handel sichert. Als Johann nach Ermordung des Herzogs Ludwig nach Flandern fliehen muss, leisten ihm Ypern, Gent und Brügge Beistand mit Geld und Mannschaft, und auch seine spätere Rundreise (1411) wird zur Reihenfolge glänzender Feste; Zünfte und Ritterschaft sammeln ein Heer von 25,000 wackeren Streitern, und die Stadtbehörden überbieten sich in Geschenken. Kaum aber ist auf dem langsamen Zuge die Verpflichtung zur Dienstzeit

noch vor dem Zusammenstoss abgelaufen, als schon die Genter das Wort ergreifen. „Die Geissel dieser Kriege wäre die Strafe nur für den Anschluss an einen rechtlosen Papst. Dafür ihr flämisches Blut über Pflicht zu vergiessen, sei weder ihr Beruf noch ihr Gelüsten.“ Die Brüder des Herzogs, der Herzog selbst bitten umsonst, nur um acht, um vier Tage. Johann ist genöthigt seine Kriegspläne aufzugeben. (Leo, zwölf Bücher Niederl. Gesch. II. p. 28. p. 37—38.)

Auf fernere Bewilligungen lassen sich überhaupt die flandrischen Stände nicht weiter ein. Sie wollen ihr Schwert nicht gegen den Oberlehnsherrn ziehen. Selbst als das Unglück Johann Schlag auf Schlag verfolgt, seine Brüder und Edlen bei Azincourt fallen, springen sie ihm nicht bei.

Auf kurze Zeit steht er zwar endlich am Ziel. Er ist thatsächlich Herr in Frankreich. Aber Heinrich V. landet zum zweitenmale. Es gilt schon nicht die Beherrschung, es gilt vor allem die Rettung des Landes. Versöhnung mit dem Dauphin erscheint noch als Ausweg. Johann hat jedoch auf der Brücke zu Montereau die Anrede knieend kaum erst begonnen, als ihn schon du Chastel und andere Ritter niederstechen. Ihm geschieht wie er dem Herzog von Orleans gethan.

So ist Hubert denn gleichfalls Zeuge, wie die Städte, die Philipp der Kühne streng in Zaum hielt, ihr Haupt strack emporrichten. In den Kirchen, den Strassen, dem Hause begegnet er kräftigen, entschlossenen Männern; er sieht sie bei Festen, beim Auszug zum Krieg; ihrer Pflichten immerdar eingedenk, aber straffer noch in Vertheidigung der Rechte.

Dass er auch fremde Länder besucht, ist nicht zu verbürgen. Chor und Schiff des Cölner Doms stehn auf der Anbetung des Lamms. Ferne Schneespitzen deuten nach den Alpen und Pyrenäen; „ausländische Bäume", deren van Mander bereits erwähnt, auf noch weitere Wanderung. (fol. 124—125.) Auf welchen Anlass er gereist sein könne, bleibt im Dunkel. Nur seines Bruders späterer Aufenthalt in Portugal ist beglaubigt.

Hat man für die früheren und mittleren Lebensjahre die Wahl zwischen Brügge und Gent als wechselnden oder alleinigen Wohnort, den Rest unter Philipp dem Guten verbringt Hubert, wie bestritten der Zeitpunkt der Hinkunft sei, in Gent mit den Altartafeln für St. Bavo.

Philipp's Regierung ändert von Neuem die ganze Lage der Niederlande. Er zuerst hatte seit Jahren bereits zu Gent Hof gehalten und für Herzog Johann die Verwaltung geführt. Vorliebe und glänzende Aussichten lassen ihn in Flandern das Land seiner Pläne finden.

Gleich anfangs entflammt ihn die Rache gegen den Dauphin. „Dein Bruder, sagt er seiner weinenden Gattin Michelle, hat meinen Vater getödtet, Du sollst es nicht entgelten" — den Beschluss aber, die Krone auf Heinrich V. zu übertragen, besiegelt er durch den Vertrag zu Arras. In dem zerrütteten Frankreich ist der Krieg von raschem Erfolg. 1421 kehrt Philipp nach Flandern zurück, und behält jetzt nur die Vergrösserung seines dortigen Gebietes vor Augen.

Hier macht die verhängnissvolle Erbschaft Hennegau's, Holland's und Seeland's die jugendschöne unkluge Jacobine zur nächsten Heldin eines tragischen Zwischenspiels, dessen gereifte Frucht in seine Hand fallen soll.

Die Statthalterschaft erlangt er 1424, das Erbrecht an alle Besitzungen wenige Jahre darauf. (Leo, ibid. II. p. 49—68. I. 362—365. van Kampen, Gesch. d. Niederl. I. p. 192—196.)

Dies rasche Glück setzt auch die flandrischen Städte in Vortheil. Philipp liebt und begünstigt sie, wie sie ihn lieben und hochhalten. Der Partheienkampf, der noch in Brabant und Holland lodert, findet in Flandern keinen Zündstoff; das Bündniss mit England hebt den Verkehr, und der Krieg gegen Jacobinen dringt weder aus dem Hennegau noch aus Holland nach Gent und Brügge. Seiner Sorgnisse ohnerachtet steht Philipp den Künsten nicht ferner als sonst. Da er später Johann van Eyck und anderen Schülern Aufträge giebt, wird er nicht den grösseren Meister vernachlässigt haben. So häufig van Mander sich irrt, der Richtigkeit seiner Aussage, Beide. Johann und Hubert seien bei Philipp in grosser Ehre gewesen, steht nichts entgegen. (Fol. 124 a. und b.) Wauter's macht schon die sanfte Michelle zu ihrer Gönnerin. (Revue universelle ibid.) Sie starb jedoch allzufrüh, um für Johann bereits viel zu erwirken. An Hubert aber konnte selbst ohne näheres Verhältniss Philipp's Beziehung zu Flandern nicht spurlos vorübergehen. Wie Hubert Kriegsrüstung und Waffenspiele beachtet hatte, wird er jetzt mit dem gräflichen Hofhalt bekannt. Die Vornehmheit fürstlicher Würde und romanisch adliger Physiognomien mischt sich kaum fremd mehr unter die flämischen Charaktere. Sie erscheint auf demselben Boden erwachsen; nur ritterlicher, von feinrem Benehmen und schärferem Geist.

Diesen Kreis kann jedoch Hubert nicht lange aus-

beuten. Er starb unbeweibt und kinderlos, der Grabschrift nach, am 18. September 1426, und musste das umfassendste Werk unbeendigt zurücklassen.

Dass in ihm für sein ganzes Jahrhundert der grösste Maler gestorben sei, dem widersprechen gewichtige Stimmen.

Dürer nennt die Anbetung des Lamms ein „überköstlich Gemähl" und bewundert vor allem die obere Reihe, bezeichnet sie aber, gewiss auf Gewähr schon der Genter Meister, die ihn begleiten, als des „Johannes Tafel". (Reliquien p. 123.) Ein viertel Jahrhundert später spricht Vasari ebenfalls, in der Einleitung wie im Leben des Antonello, nur von Johann. Hubert's erwähnt er beiläufig in dem Nachtrage von verschiedenen Flamändern. (c. 99.)

Diess darf nicht verwundern. Vasari hat seine Notizen aus Flandern selbst. Mag aber die Statthalterin Margaretha noch ihrerseits ältre Gemälde sammeln, bereits ehe Vasari sein Werk herausgiebt, ist in Flandern durch italienischen neuen Geschmack der Faden zerschnitten, der die alte Schule mit der Gegenwart enger verflochten hatte. Auch wahrheitliebende Männer sprechen jetzt nach, was sie und wie sie's hören. Sachkundiges Forschen, Entscheiden aus sicherer Prüfung sind von Uebergangszeiten kaum zu verlangen.

Hätte Hubert seine Hauptarbeit ohne Beistand vollendet, war muthmasslich auch sein Ruhm gesichert. Sein Bruder aber, jung und in schneller Fortbildung, legt nicht nur die ergänzende Hand daran, er lebt vor Allem weiter, immer thätig und bald in Frankreich, England, Italien

berühmt, wie zu Haus, wo der mächtige Philipp ihn Jedem vorzieht. Durch die Gunst dieser Umstände, wider Willen, erndtet er als Lohn der eigenen Kunst unverdient auch den Nachlass des brüderlichen Ruhmes. Und nicht aus Danklosigkeit der Zeit. Er steht nur den Mitlebenden näher und ist in der That alles Lobes würdig. Wie soll da das Ausland nicht unbefangen seinen bekannteren Namen zum Hauptnamen machen. Hubert's klingt leiser nur nebenher, bald überhört und zuletzt vergessen.

Den schlimmsten Theil dieses Irrthums hätte van Mander aufdecken können, begnügte er sich nicht überhaupt mit flüchtiger Nachfrage und zierlichen oder hochtönenden Worten. Nochmehr. Gerade in diesem Fall vorweg durch Vasari's Bericht und die gewohnten Angaben eingenommen, stellt er sich eigenwilliger noch als sonst, dem besseren Zeugniss entgegen. Obschon er Hubert „sehr kunstreich" nennt, rückt er dennoch Johann dergestalt in den Vordergrund, dass Hubert wieder fast ganz verschwindet. Und wie für Italien zuerst Vasari, übersetzt Sandrart für Deutschland dieselbe Kunde.

Wer hätte diesen gleichlautenden Nachrichten misstraun wollen. Bei Kunstfreunden, Gelehrten und Kennern blieb bis noch vor Kurzem deshalb Johann allein und am höchsten gefeiert.

Die Pflicht, das richtige Verhältniss herzustellen, muss mit der Gewissheit anheben, dass weder Vasari noch van Mander in dieser Angelegenheit unbedingt Glauben verdienen. Auch Sander, Vaernewyk, Opmeer und Andere geben nur halbe Nachrichten, nach denen Hubert zwar deutlich hervortritt, aber niemals selbstständig und immer

noch von Johann überflügelt. Sie hellen den Kunstrang der Brüder in keiner Rücksicht endgültig auf.

Zunächst ist durch ihre Winke nur so viel gewonnen, dass Hubert als Stifter der Schule, als Johann's Lehrer und Vorbild, als tonangebender Meister feststeht.

Doch selbst auf Wendepunkten entwickelt sich auch der Kühnste weder ohne Vorläufer noch mit einem Schlage.

Um so naiver erscheint bei der Wiederbelebung eyckiger Werke das maasslose Staunen vor einer Grösse, die von der Vergangenheit losgetrennt, zugleich die Zukunft vorweg beschäme.

Diess Räthsel gab auch damals nicht etwa der Thatbestand auf; nur der Mangel an Forschung und Ueberblick.

Hubert's Lehrmeister ist noch heute allerdings unbekannt. Dass sein Vater schon Maler gewesen, behauptet nur Descamps mit gewohnter flüchtiger Dreistigkeit. (Vie des peintres flamands. tom. I. p. 2.) Van Mander lässt es halb ungewiss, und Cavalcaselle stimmt nur in der Voraussetzung zu, dass jener Josse Heyk und seine Frau Mergriet als Hubert's Eltern erweisbar wären. (The early flemish painters. London 1857. p. 29.)

Für Héris erscheint wieder Lüttich als längerer Wohnort glaublicher; zunächst der Lehrzeit und dann des leichten Verdienstes wegen; wie später Johann dort ebenfalls frühe Beschäftigung und Anstellung fand. (Hist. de l'école flam. Brux. 1856. p. 112—113.) Doch liegt zu dem gleichen Zweck wohl Mastricht näher, dessen Maler schon Wolfram von Eschenbach bekanntlich den Cölnischen Meistern zur Seite setzt. Ob freilich der „schöne Christuskopf“ in der dortigen Kirche des Heil.

Gervais zum Beweis auch späterer Blüthe wird, kann ich nicht bestimmen. (A. Wauter's Révue universelle des arts. tom. I. p. 428.) Kein bewährter Kenner giebt einen Anhalt.

Zum Troste fällt aber auf diese Stufe der erste Lehrer nicht stark in's Gewicht. Für freie Lebendigkeit weicherer Schönheit, für alles was Hubert in früher Jugend erlernen konnte, genügen Mehrere, hier oder dort. Von ganz anderem Nachdruck ist der spätere Anstoss zu tieferem Ernst und naturtreuen Formen.

Diesen entscheidenden Einfluss hat er muthmasslich erst in Flandern gewonnen; in Alter und Kunst schon herangereift. (1390 — 1400.)

Als sicherer Beleg ist zwar der Kreis von noch vorhandenen Gemälden zu eng. Fast Melchior's Broederlain Altartafeln zu Dijon allein bleiben unbestritten. (Thl. I. p. 307 — 310.) Wer sie nicht selber gesehen, kann eine ohngefähre Auschauung neuerdings aus der verschönerten Abbildung in Crawe's und Cavalcaselle's Werk entnehmen. (Ibid. p. 13 — 18.)

Die Madonna mit Heiligen dagegen, ehmals in Brügge bei Herrn Imbert, obschon nach Passavant so vorgeschritten, dass Hubert sich füglich bei deren Meister habe ausbilden können, hält Waagen nach mündlichem Ausspruch nur für das Machwerk eines schwächeren Zeitgenossen. (Passavant. Kunstr. durch Belgien u. Engl. p. 348—349. Michiels, hist. de la peint. flam. I. p. 410 — 412.)

Derselbe Grundzug steigender Wahrheit in Form und Ausdruck betrifft aber nicht die Gemälde allein. Er wird bald in Flandern zum Grundzug der Kunst überhaupt.

Den bisherigen Vorsprung französischer Miniaturen habe ich früher bereits erwähnt. (Thl. I. p. 306.) Fördert

nun — wie in Frankreich Carl's V — in Flandern Philipp's des Kühnen Vorliebe die raschre Entwicklung dieses Zweigs, so bekundet das schnelle flandrische Uebergewicht in Charakterschildrung und regem Leben, dass hier ein lang bereits offener Sinn nur der äusseren Gunst noch bedurft hatte. (Michiels. Ibid. p. 412—413. Héris. Ibid. p. 75—77.)

Als Haupterweis galt schon für L. de Bast und Carton eine Bibelübersetzung, deren Titelblatt wörtlich angebe, Johannes von Brügge, Hofmaler Carl's V, habe 1371 das danebenstehende Bild mit eigener Hand vollendet. (Monfaucon, Monuments de la Monarchie française. tom. III. pl. XII. Les trois frères van Eyck. p. 40—42.) Weder de Bast aber noch Abbé Carton hatten das Buch gesehen. Nach mancherlei Wechselfällen zuletzt (1814) nach dem Haag in die Meersmann'sche Sammlung gelangt, schien es vor der Versteigerung derselben (1824) bereits verloren. Erst durch Waagen ist es ohnlängst zu gutem Glück unter den Miniaturen wieder entdeckt, welche Baron Weestrenen mit anderen Schriftwerken und seltenen Drucken der holländischen Regierung vermacht hat.

Das grössere erste Blatt stellt König Carl V sitzend dar, mit überlangem Zeigefinger auf das Buch deutend, das Jehan Vaudetar, wahrscheinlich sein Kammerdiener, ihm knieend widmet. Beide Profilköpfe sind in zartem Fleischton als Bildnisse aufgefasst, die Gewänder grau in grau modellirt, die gothischen Verzierungen von genauer Bestimmtheit; und so die folgenden Blätter gleichfalls im Ausdruck sprechend, in Physiognomien und Geberden gelungener, in Färbung kräftiger, in äusserer Umgebung reicher und treuer als irgend zuvor.

Doch auch dieser Meister darf letztlich nur in dem Fall für Hubert als ein erschöpfendes Vorbild dastehn, dass er nach Waagen's richtiger Vermuthung zugleich ein bedeutender Maler war, der sein Talent an grösseren Tafeln noch klarer bewährte. (Deutsches Kunstblatt. 1852. No. 28, 29 u. 30.)

Die ganze Richtung der Eyck's mit Burckhardt aus einer Miniatorenschule herleiten, heisst dieses Kunstfeld weit überschätzen. Tafelgemälde und Altarwerke sind ohne Frage der stärkere Hebel für Hubert's Umschwung.

Mehr noch als allen Bildern vielleicht gebührt hiefür der Bildhauerei der Ruhm erfolgreicher Einwirkung.

Blühte doch, wie gleichfalls Waagen betont, zu Dinant bereits seit dem eilften Jahrhundert für getriebene Arbeit und Guss eine Schule, in der Lambert Patras (1112) in Kenntniss und deutlicher Ausführung das Beste fast übertrifft, was überhaupt aus dieser Epoche vorhanden ist. (Didron, Annales archéologiques. tom. V. 1re livrais.) Und auch von der Fortbildung geben das bronzene Singpult und der Kandelaber zu Tongern, die Jehans Joses zum Meister hatten, (1372) ein gutes Zeugniss. (Waagen. Kunstbl. 1848. No. 1.)

In Flandern selber bot die Sculptur, unfern von Gent und Brügge, noch breitere Hülfe. Der Bau der Kathedrale zu Tournai, der schönsten welche im Rundbogenstyl die Niederlande besitzt, wird schon am Schluss des eilften Jahrhunderts der Anlass, den nahen graubläulichen dichten Kalkstein auch zu reichen Statuenschmuck zu benutzen. Die Reste am Südportal des Querschiffs zeigen noch heut bis in's Einzelne hin die genauste Schärfe der Ausführung.

Der weitere Verlauf bleibt zwar ein Jahrhundert lang ungewisser. Von der Mitte jedoch des vierzehnten ab hat sich durch Herrn du Mortier eine Folge wichtiger Reliefs erhalten, die nun um so mehr, allen übrigen Völkern voran, einen Fortschritt darthut. Sie füllt, nach Waagen's Versicherung, als Vorkunst und Vorbild der Malerei die längst empfundene Lücke aus.

Der Gedenkstein Colard's de Seclin, Doctor's der Rechte, — (1341) ein Werk, wie Hr. Mortier annimmt, des Guillaume du Gardin, — mit der thronenden Maria von der Familie des Stifters verehrt, macht ausser bildnissartigen Köpfen an den Aermchen und Füssen des Kindes sogar die zarten Fleischfalten, und im Portrait eines Sohns die ganz kurzen Baarthaare kenntlich. Trotz weicher Schwingung hat auch der Faltenwurf grosse Bestimmtheit und giebt deutlich die mitwirkende Schwere des Stoffs und den Lauf der Säume durch jede einzelne Windung an. Nur die Augen bleiben noch halb geschlossen.

Wenn nun auch das nächste Denkmal — (1380) die Familie Cottwell am Tage des Weltgerichts — einen minder bedeutenden Künstler verräth, Ziel und Richtung bleiben sich gleich. Die Schutzpatrone, sagt Waagen, hätten Hubert's Einsiedlern unmittelbar als frühestes Musterbild dienen können, und feiner noch in ihrem Emporflehen seien die männlichen Bildnisse.

Andere Arbeiten (1401 und 1403) lassen zugleich die sorgsame Uebermalung mit Oelfarben zweifellos, die Johann III von Brabant schon 1341 in einem Contract mit Guillaume du Gardin wörtlich ausbedingt.

Dass Hubert die Wirkung von Bildwerken hoch hielt, zeigt nicht seine Modelirung allein. Er vorzugsweise

liefert das Beispiel, Erzgüsse, Steinfiguren und Schnitzereien mit leichtem Pinsel zu plastischem Eindrucke nachzubilden. Die Meisterschaft, welche er hierin erreicht, ist ohne langes Studium nicht zu gewinnen. Dieselbe Beschäftigung führt ihn dann ebensosehr zur Baukunst, deren Form und Bedeutung er völlig durchdringt. Er wiederholt sie, als wären auch Kirchen und Wohnhäuser Charaktere, doch ihr regelnder Sinn lehrt ihn für Ausdruck und Composition jenen kirchlichen Styl erneuen, den die vorige Stufe der Malerei fast ganz aus den Augen verloren hatte. — —

Den Grad solcher Einflüsse und ihr Verhältniss zu eigener Erfindung hält leider der Mangel an Werken theils für den Beginn seiner Laufbahn noch immer in Dunkel, theils für die Entwicklung. Das Endergebniss allein wirft auf Verlauf und Anfang ein halbes Licht.

Ein frühreifer Genius war Hubert schwerlich. Er schreitet auf seiner mühsamen Bahn nur durch zähe Ausdauer mühsam vor; immer bergauf, immer wachsend in Grösse und Seelentiefe, in Lernbegier, Uebung und klarer Einsicht, sich selbst aber nur in dem Grad überschreitend, in welchem Johann und Rogier ihn wiederum in sorglicher Ausführung hinter sich lassen.

Länger als zwei Jahrzehnte stellen ihn noch die bisherigen Mittel der Technik zufrieden. Hätte er unabweisslich andrer bedurft, er würde sie früher gefunden haben. Für grosse Meister sind Erfüllung und Aufgabe nie weit auseinander. Das späte Suchen führt zu dem Schluss: Portraittreue und Seelenschilderung seien jetzt

erst zu der Höhe gelangt, auf der die bisherige Malart nicht mehr genügte.

Vasari berichtet den Hergang zwar durchaus anders. Auf einem schon fertigen Bilde habe der übliche Firniss nicht trocknen wollen. Der Sonne um deswillen ausgesetzt, sei das Brett gesprungen, und Johann, dieses Firnisses müde, habe nun mancherlei durchgeprobt, einzeln und aufeinander, bis er zuletzt gefunden, Lein- und Nuss-Oel trockneten leichter.

Der gewohnte Firniss kann aber nicht plötzlich anders getrocknet sein, und das springende Brett bleibt die Schuld des Schreiners. Der Firniss, das Brett, die Sonne berühren die Sache, um die es sich handelt, kaum, und haben den Nachtheil noch ausserdem, dass nun auch der Hauptpunkt gerade, das neue günstige Bindemittel, statt aus innerer Forderung, aus äusserem Zufall entsprungen scheint.

Das eigentliche Kunstbedürfniss berührt Vasari nur obenhin mit den kurzen Worten, Johann sei dann gleichfalls des Malens in Tempera müde geworden. Nachdem er jene Oele deshalb mit anderen Zuthaten gekocht und nach sonstigen Versuchen die Farben selbst damit angerieben, sei die Mischung entstanden, welche durch Wasser nicht auflösbar, den Farben zugleich solch ein Feuer verlieh, dass sie schon ohne Firniss glänzten. Am wunderbarsten aber sei es Johann erschienen, dass sich nun alles leichter verbinden liesse.

Auch diese Nachricht jedoch macht leider noch immer zweifelhaft, was Vasari unter dem Leuchten versteht, ob höheren Glanz nur während des Malens, ob eine Klarheit, die dem Einschlagen nicht unterworfen blieb.

Den letzteren Vorzug hat die heutige Oelmalerei nicht in gleichem Grade. Die häufige Klage über jetzige Mängel kann freilich einigen Verdacht erregen. Das Unvermögen wirft allzugern seine eigenen Fehler auf fremde Schultern. Das Urtheil aber auch tüchtiger Meister, giebt der Vermuthung Raum, Vasari's Bericht von noch anderer Zuthat sei nicht, wie man behauptet, so völlig müssig. Es mögen Beisätze gewesen sein, die nicht nur durch schnelleres Verflüchtigen des Oels vor Nachdunkeln wahrten, sondern den aufgetragenen Ton zugleich, im Gegensatze der Tempera, beim Ueber- wie schon beim Untermalen in seiner ursprünglichen Frische liessen. In diesen Fall erst war in der That bei der nunmehr leichten Vertreibbarkeit jedem früheren Hinderniss abgeholfen. Doch mögen dies Andere letztlich entscheiden.

Den Druckfehler der Jahreszahl 1510, die Vasari angiebt, haben van Mander und Guiccardini bereits berichtigt. Die einzige gültige sei 1410. Herr Louis de Bast wünscht eine frühere. Kein Zeugniss steht ihm jedoch zur Seite. (Notice sur le chef-d'oeuvre des frères van Eyck. Gand 1825. p. 67.) Van Mander, hierin ganz unpartheiisch, fügt ausdrücklich hinzu, das Jahr 1410 bestätige sich nach allem, was er habe erfahren können.

Wer dieser Jahreszahl nicht widerspricht, muss sogleich ohne Weigern den vollen Ruhm von Johann auf Huberten überleiten. Johann konnte 1410 kaum erst in Hubert's Werkstatt treten, unfähig „vielfacher Kenntnisse in Destilation, Chemie und verwandten Künsten“, die van Mander ihm zutheilt. Bei neueren Forschern herrscht in Ansehung dieses Punktes kein Zwiespalt mehr, oder doch

nur der geringere über den etwaigen Grad, in welchem Johann durch spätere Versuche Hubert's Verfahren gesteigert habe. Der einzige Michiels hält noch van Mander's Irrthümer urtheilslos fest. (C. Carton. Les trois frères van Eyck. Bruges 1848. p. 20 — 30. Héris. Hist. de l'école flam. p. 115. Michiels. II. p. 21 — 26. Crawe and Cavalcaselle. p. 40 — 46.)

Von der Ehre erster Erfindung ist überdiess seit Lessing's Abhandlung nicht zu reden. Selbst in Italien war vor den Eyck's die Kunde verbreitet, wie man Oel am Feuer kochen oder in die Sonne stellen müsse, um dann Fleisch, Bäume, Gewänder, Berge auf Mauer, Eisen, Stein oder Holz zu malen. Mit Recht beschränken Waagen und Schorn deshalb das eyck'sche Verdienst auf die Art vervollkommneter Zubereitung. (Waagen. Ueber Hubert und Johann van Eyck. p. 88 — 131. L. Schorn. Uebers. d. Vasari, Bd. II. Abth. I. p. 367 u. 368.) Mit gleichem Recht aber fügt Förster hinzu, die erste Erfindung sei nicht von Belang. Auf die künstlerische Anwendung komme es an. Sie dürfe allein als Erfindung gelten. Und diesen Meisterwurf habe Hubert mit solcher Vollendung gethan, dass die neue Kunst in Neapel und Lissabon, in Frankreich und England angestaunt wurde, dass nun erst der Boden gegeben war, auf welchem die flandrische Schule entstehn und ihrem Höhepunkt zustreben konnte, dass jetzt überhaupt erst die Möglichkeit vorlag für alle Wunder der Malerei. (Gesch. d. deutschen Kunst, Thl. II. p. 40 — 42.) Wer wird das läugnen. Doch sage ich mehr. Hubert ward nicht durch bessere Bindung so gross als Maler: er fand sie nur, weil er so gross als Maler war. Die Erfindung, statt Ursach, ist nur die Folge.

So gehört denn auch jedenfalls das strenge Geheimniss, in das der Erfinder sein Verfahren die längste Zeit eingehüllt habe, nur zu Vasari's unnöthigen Fabeln. Johann, erzählt er, vertraute es erst als er alt geworden seinem Zögling Rogier. Nun starb Johann aber selber jung und Rogier van Brügge, statt Johann's Schüler, war früh dessen Mitschüler in Hubert's Werkstatt. Dem wackeren Meister aber — sein Gesicht müsste lügen — lag jeder Kunstneid sicherlich fern. Eines dritten Gesellen, Pieter's Christophsen, Bildchen von 1417 zeigt schon die volle Kenntniss der neuen Malart.

Das Geheimniss, das Hubert nicht mittheilen konnte, traf andere Dinge als Oelbleiche und Firnisskochen. —

Dennoch mag Hubert selber zu voller Einübung Zeit gebraucht haben. Je mehr er jetzt auszudrücken befähigt wird, je höher auch steigen die Forderungen. Es handelt sich um das Ergebniss des ganzen Lebens. Gestalten, Färbung, Ausdruck, alles treibt ihn zu reichrer Entwicklung und reinerer Klärung. Und er stand schon den Fünfzigen nahe.

In diesen letzten Abschluss fallen nun auch die Werke, die man Huberten mit Sicherheit beilegen darf. Ihr Werth ist der höchsten Art; ihre Anzahl um so beschränkter. Gleich das Diptychon der van Ertborn'schen Sammlung, (Cat. du Musée d'Anvers. p. 21. No. 4.) das auf den Rath deutscher Kunstfreunde Hubert's Namen trägt, ergiebt sich als unbedeutendes Schulbild, und das Opfer der Könige, jetzt in der Königlichen Galerie zu Brüssel, (No. 613.) das Passavant von Hubert's Grundton und Pinsel hält, gehört jenem späten Nachfolger, dessen Taufe Christi zu Brügge und Kreuzigung zu Berlin (Abth. II.

Cl. 1. No. 573.) offen den Abstand darthun, welcher den Gründer der Schule von deren letzten Ausgängen trennt. (Passavant. Kunstr. auf einer Reise durch Engl. u. Belg. p. 380.) Weit anders rechtfertigt Hubert's Namen Waagen für den H. Hieronymus aus der Kirche S. Lorenzo zu Neapel, jetzt in Museo Borbonico. Er verwirft nicht nur die Bezeichnung als Colantonio del Fiore, die Passavant unangefochten lässt, er läugnet vorweg den italienischen Ursprung, und weist die Verwandtschaft mit dem Genter Altarwerk deutlich nach. (Passavant. Kunstblatt 1843. p. 239. Waagen. Kunstbl. 1847. No. 41. p. 162.) Das braune Gewand erinnere in breiten edlen Motiven an das rothe Gott Vaters, der ehrwürdige Kopf an die Einsiedler, die Hände seien von ähnlicher Form; am überraschendsten aber stimme der Fleischton und die ganze Behandlung bis zum Beiwerk; ja die Schrift des aufgeschlagenen Breviers gleiche der flandrisch-gothischen im Gebetbuch der Genter Verkündigung. Italienische Meister hätten sich obenein nicht so dicker Tannenbohlen bedient, deren Farbenrisse denn auch auf dieselbe Malweise deuteten.

Diess genaue Urtheil, dem Cavalcaselle beipflicht, kann ich nur in soweit bestätigen, als die Nachbildung in d'Agincourt's Denkmälersammlung Hubert's Auffassungsweise vermuthen lässt. Die Zelle mit Bücherschappen und liegenden Büchern rings um die Wand, das Schreibpult mit dem offenen Brevier, davor der Tisch mit dem Cardinalshut, in der Mitte der sitzende Löwe, dem der Heilige den Dorn aus der Tatze zieht, das knabbernde Mäuschen im Hintergrunde, diess reiche Derail schon in kleinem Maasstab macht den flandrischen Meister höchst

wahrscheinlich; und was Charakteristik und Malerei betrifft, kann Waagen nicht fehlgehn. (d'Agincourt. Samml. v. Denkm. d. Arch., Sculptur u. Malerei von von Quast. Berlin. Text. Abth. III. p. 125. Kupfert. No. 132. Crawe. The early flem. painters. p. 80—81.)

Die Stufe der Fertigkeit im Oelmalen aber berührt er nicht. Doch wird man, glaube ich, am wenigsten irren, wenn man das kleinere Werk den beiden grösseren voransetzt. Die Zeit der Entstehung dürfte zwischen 1412 und 1415 fallen.

Von anderweitigen Nebenarbeiten ertheilen selbst ältere Cataloge keine Nachricht. Nur in den Rechnungen Blaise's Hütter, Geheimschreibers des Erzherzogs Ernst, (1593-96) hat Hr. Coremans neuerlich ein Marienbildchen mit dem H. Bernhard und einem Engel unter dem Namen Rupert's van Eyck erwähnt gefunden. Die Tafel selbst scheint verloren; Graf de Laborde aber zweifelt nicht, dass Hubert der Meister gewesen sei. (Les ducs de Bourg. tom. I. Introd. CXIV.)

Von einem bedeutend grösseren Werk — in mancher Beziehung dem wichtigsten — giebt Antonio Pons in seiner spanischen Reise die frühste Kunde. Er sah es in der Kapelle von S. Jeronymo zu Valencia, aus der es später nach dem prachtreichen Kloster del Parral gekommen ist. Pons, in dergleichen Dingen unbewandert, bezeichnet es, vielleicht nur des fremdartigen Typus willen, als von Albrecht's Dürer Behandlungsart. Im Ganzen sagt es ihm wenig zu, und obschon er es nicht unrichtig deutet, beklagt er die schwer verständliche Darstellung. (Viage de España. Madrid 1785—87. vol. XI. p. 145.)

Der Ruhm den wahren Meister erkannt zu haben gebührt auch diesesmal wieder Deutschen.

Bereits vor zehn Jahren priess mir der vielgereiste Kunstfreund Assessor von Rohr, so eben aus Spanien heimgekehrt, in voller Begeistrung dasselbe Werk als jetzigen Schatz der Madrider Sammlung. Die Macht und Grösse der Composition, der Ernst und die Anmuth der Charaktere, die Gewalt oder Ruhe der Stellungen, der kühne Ausdruck, die tiefe Färbung bezeugten ganz ohne Zweifel Johann's oder Hubert's Auffassung und Hand. Auch Schlesinger widersprach nach seinem Aufenthalt in Madrid der Richtigkeit dieser Angaben nicht. Nur Einzelheiten liessen sein Endurtheil schwankender.

Um so mehr stand zu hoffen, Passavant, der bald darauf ebenfalls Spanien besuchte, werde endlich den sicheren Ausspruch thun. Wirklich liess er nicht allzulang warten. Der Hauptgedanke, hiess es, sei dem hohen Liede entnommen, das von der Geliebten sagt, sie gleiche dem Gartenbrunn, dem Born lebendiger Wasser, welche vom Libanon fliessen, (c. 4. v. 15.) und der Vorgang solle im Gegensatze des Judenthums die christliche Kirche versinnlichen. Die ganze Anschauungsart, und mehr noch Faltenwurf, Färbung und Physiognomien erwiesen klärlich zugleich eine der schönsten Arbeiten Hubert's. (Die christl. Kunst in Spanien. Leipzig 1853, p. 126—127.)

Wer hätte nicht Passavant's Blicke jetzt gern vertraut, wäre nicht vor Kurzem Cavalcaselle unbedingt für Johann aufgetreten. (The early flem. painters. p. 94.)

Dennoch bleibt Passavant diesmal in vollem Recht. Cavalcaselle's Gründe beruhen auf dem seltsamen Vorurtheil, dass schon van Mander Gewähr für die Meinung

leiste, die durchweg ähnliche Mitteltafel des Genter Altar's sei ebenfalls Jan's alleiniges Werk. Van Mander, der niemals so kritisch sondert, fällt solch ein Urtheil an keiner Stelle. Und wenn er es thäte, bewiese das wenig. Bestimmtre Belege im weiteren Verlauf. Für jetzt nur dies Eine als Gegenrede.

Die Berliner Kupferstichsammlung besitzt eine neue Durchzeichnung des Madrider Werkes so genauer Art, dass nur, wer über Johann's Verdienst der alten Verwirrung gläubig anhängt, ihm jetzt noch dies Meisterbild beilegen kann. Es steht ihm in jeder Beziehung so fern, als Huberten nahe in jeder Rücksicht.

Die Composition überragt in Zusammenhalt alle späteren der gesammten Schule. Symbolisch in kirchlicher Anschauung, ist ihre Anordnung nicht in Bauwerken nur, auch in sonstiger Gruppirung streng symmetrisch. Erst innerhalb einer so festen Regel entwickeln sich die Figuren und Schaaren in lieblicher Ruhe, wie in den gewagtesten Stellungen, und beides, Gesetz und Lebendigkeit, vereinigen sich so absichtslos, wie nur bei ursprünglichen grössten Künstlern.

Einförmige Leere vermeidet bereits der Grundriss. Eine gerade steile Terassenwand theilt zwar quer durch das Bild rechtwinklich die obere von der unteren kleineren Hälfte. Drei Vorsprünge aber durchbrechen unten sogleich ihre kahlen Linien; in der Mitte ganz vorn das niedre achteckige Wasserbecken, hinter dem sich ein leichter durchsichtiger Thurm bis über die Wand erhebt, und so rechts und links um etwas zurück an beiden Enden derselben Terasse ein fester sechseckiger Unterbau für obere offene Hallen und deren schmucklosere stumpfe

Thürme. Dem Brunnen als unterem Vorsprung entspricht in der oberen Mitte als Hintergrund der reiche Hauptbau mit Nische und Thron im unteren Geschoss, mit schlank darüber aufsteigendem Thurm und zierlicher Spitze. Weder Berg noch Baum zerstreuen das Auge. Teppichbehangene Mauern begrenzen, gleichlaufend der unteren Terassenwand, jede weitere Aussicht. Nur ein blumiger Wiesengrund zieht sich vor dem mittleren Bau entlang.

Die gesammte Architectur folgt in Ernst und Zierde den besten Vorbildern gothischen Styls, malerisch in verkürzter Ansicht fast aller Thürme, in Durchblicken und belebendem Bildwerk. Den Brunnen schmücken am Fusse Phönix und Pelican, zwischen den Pfeilern ein stehender Engel; den Thron die Zeichen der Evangelisten, und bis hoch hinauf deuten und schauen von jedem Vorsprung und Absatz Apostel und Heilige ebenso würdig herab, als schön in Stellung und Faltenwurf. Der Hauptthurm allein, als wär ein Jahrhundert für seine Vollendung zu kurz gewesen, verlässt in geschweifteren Formen dieselbe Reinheit.

Dies Local, das Erde und Himmel vereint und scheidet, gewährt eine Festtagsruhe und Sicherheit, die, im oberen Theil allem Irdischen fern, dem Ueberirdischen auch niederwärts den rechten Boden und Ort bereitet.

Auf gleich bedeutsame Art ist jeglicher Raum bevölkert. Vor der oberen Thurmnische thront als ewiger Herrscher der Welt Gott Vater, in Zügen, Gewändern, Krone dem lebensgrossen zu Gent verwandt, nur scheinbar milder in Stellung und Ausdruck. Zu seinen Füssen blickt das Lamm aus ernsten Augen in alle Weiten.

Maria sitzt rechts an der Seitenmauer, das Gebetbuch in Händen; jugendlich rundlichen Angesichts, die Lippe voll, das blonde Haar mit Perlenreifen nur einfach geziert, in enggefaltetem Kleide mit blauem Mantel, der am Boden sich weit auseinanderlegt. Und so links auch Johannes der Evangelist, in langem Rock und übergebreitetem grünen Mantel, zwar in die Offenbarung versenkt, die er niederschreibt, doch ebenfalls ohne strengere Züge.

Unter dem Vorbau des Throns entspringt cristallklar der reiche Quell, der sich eiligen Laufs zur Terassenwand windet und von dort durch den Brunnenthurm in das offene untere Becken strömt.

Diesem Born lebendiger Wasser, mit Hostien gefüllt, bringen Engelchöre ihr vielstimmiges Lied. In den Hallen der Seitenthürme, zwischen engen Pfeilern anmuthig je fünf vertheilt, sehen einige eifrig in's Notenblatt, andre singen begeistert aus voller Brust, je Einer mit dem Blick auf den unteren Vorgang; alle flügellos, Mädchen, Knaben in faltigen Kleidern, ohne weiteren Schmuck als die Lieblichkeit dem runden freudigen Angesicht leiht.

Schöner noch, dicht daneben, musiciren je drei hingelagert auf grünen Rasen. Vorn der Erste zur Rechten spielt fromm versunken die Orgel, dahinter, beglückt von Wohllaut, der Zartre die grosse Geige, und ihm zur Seite reizender noch der Dritte den geradlinigt schmalen mehrsaitigen Bass, ohne Steg und die Wirbel am unteren Ende. Links umgekehrt hält von den vorderen Zweien Dieser die Zitter im Arm, während Jener das im Grase liegende Hackebrett schlägt; der letzte hinter ihnen greift in die Harfe; Jeder für sein Spiel in unbefangener freier Stellung.

Den Gläubigen allein aber fliesst der Brunnen als Lebensquell. Wer statt der Verheissung nur dem Gesetze des Zornes vertraut, wird vom Gebot auch des Zorns betroffen. Nur die Kirche Christi lehrt Sühne und Frieden.

Zur Linken des unteren Beckens toben und schrein die Bekenner des alten Bundes.

Selbst von dem Hohenpriester mit wallendem Bart und langem Talar sind Hoffnung und Muth gewichen. Zu dem Knieenden herabgebeugt, der bestürzt nach dem Messias zu fragen scheint, gesteht er schmerzlich, für sie erhebe sich fürder kein Retter mehr. Ist das Panier doch, das er siegreich vorantrug, zersplittert. Im Aufschrei des ersten Schreckens sucht es ein Hintermann noch zu halten. Es wird für immer zu Boden fallen. Angst und Entsetzen steigen in der grösseren nächsten Gruppe. Vorn, die Hand aufgestemmt, den anderen Arm vor dem Gesicht, als müsse er sich vor dem Blitzstrahl schützen, ist schon ein Priester niedergeworfen. Ihm nach, verzweifelnd, stürzt hintenüber ein zweiter. Umsonst rollt ingrimmig der Schriftgelehrte sein Blatt auseinander; das prophetische Wort, das er liest, bleibt hohl, und mit ärgerem Fluch noch zerreisst sein Gefährte das Priesterkleid, indess vor den Donnerlauten von Oben her sich ein Fünfter mit beiden Händen die Ohren zuschliesst. Erst die hintersten drei scheinen ruhiger. Ein wohlbehäbiger Pharisäer, der dem Zweiten zuspricht, ist unbekümmert, und mit gehobener Hand eilt in gefasster Besorgniss ein Andrer von dannen.

Unter den Gläubigen gegenüber herrscht rings nur Andacht und stummes Glück.

Dicht am Brunnenrande steht aufrecht im Prachtornate der Papst. Mit der Rechten auf die Hostien deutend, kehrt er gerührt das milde Angesicht zu der getreuen Schaar, der unsagbarer Seegen beschieden ist. Ihm folgen knieend der Cardinal, fast betroffen von so viel Heil; der Bischof feuriger in dem gleichen Hinblick; dann als Gefährten in stiller Befriedigung Abt und Mönch; und vor dem Klerus, als ähnliche Reihe, Kaiser, König, ein Fürst und Graf, und zum Schluss von zweien des Gefolges der Letzte stehend.

Johannes, Maria, die Engel sind wenig geschmückt; von den Juden die beiden vorderen allein. Hier aber, als gälte es dem Tag aller Tage, entfaltet sich jeder Glanz, den Kirche und Herrschermacht bieten können. Tiara, Hermelin, Krone, Messgewand, Waffen und Bischofsstäbe schimmern in voller geheiligter Pracht. —

Wann hätte jemals Johann zu solcher Auffassung fähig sein sollen. Keins seiner Werke zeigt ein irgend ähnliches Ziel. Kein Anderer als Hubert ist so in religiöse Symbolik vertieft, und führt weitreichende Grundgedanken in so folgerechter Sinnbildlichkeit aus. Zugleich ordnet Johann am wenigsten architectonisch, und bleibt doch im Ausdruck der Leidenschaften trotz aller Treue so frei, als malt' er, wie Frühre, Gebilde nur mühloser Phantasie. Und dazu noch Papst, Bischof und Graf wie dem späteren Hauptwerk vorweg entnommen; Trachten, Geberden, Faltenwurf; die kurzen dicklichen breiten Hände, die Tiefe des Grundtons, die Art der Färbung, der Grad nie kleinlicher Ausführung! — Man muss verirrt sein wie Cavalcaselle, um nicht rasch überzeugt Johann von Hause aus abzuweisen. In diesem Fall wird

die Zeit der Entstehung um vieles wichtiger. Eine bestimmte Jahreszahl lässt sich nicht nennen. Die schon durchgebildete Oelmalerei setzt aber längere Uebung voraus, so dass der Beginn kaum vor 1413 fallen dürfte. Der Anfang des Genter Altars (1418—20) giebt für die Vollendung die andre Grenze.

Näheren Aufschluss scheint unten die kniende Figur am äussersten Rande rechts zu versprechen, die Passavant für Hubert's Bildniss hält. Nichts aber täuscht leichter als Aehnlichkeiten. Der genaueste Vergleich ist unumgänglich. Er stellt Passavant's Meinung als Irrthum heraus. Der bezeichnete Kopf stimmt weder zu dem jüngeren Bildnisse Hubert's im Mittelbilde der Anbetung, noch zu dem bekannten ältren auf dem Flügel der Richter. Und schlimmer noch greift Cavalcaselle fehl, der den Vordermann wieder zu Hubert macht, der Pelzkappe wegen — sonst gleicht ihm nichts — und die stehende letzte Figur — den Halsfalten nach einen Fünfziger — zu Johann. Und mit diesem groben Verstosse ziert er sein Titelblatt! Kein Deutscher würde sich das gestatten.

Den gleichen Irrnissen zu entgehn, bleibt als Zeit der Entstehung nur der Raum zwischen 1413—18 übrig. Je näher die beiden Hauptwerke rücken, um desto besser. Von allen Gemälden der ganzen Schule sind nicht zwei andre näher verwandt. Derselbe Grundgedanke verbindet Beide, nur die Durchführung trennt sie. Die Symbolik aus der Apokalypse her ist in dem späteren klarer und einfacher; (cap. III. v. 9—10.) die Sondrung von Erde und Himmel schärfer, die Architectur durch Landschaft ersetzt, der untere Vorgang figurenreicher, doch nun auch durch Leidenschaft minder bewegt. Das Herz wird statt

Brunnen und Hostienquell das helle Gefäss für die heilige Strömung, und die Andacht der einzige Mittelpunkt.

In der oberen Reihe thront wieder Gott Vater; diesmal zwischen dem greisen Täufer und der ernsteren Jungfrau; rechts auf den Flügeltafeln von Engeln begrüsst, links von Caecilia's Orgelspiel. Daneben an beiden Enden stehn Adam und Eva, die Frucht in der Hand, die zum Fall verlockte.

Schon die Rückseite aber, sobald die Flügel die Hauptbilder schliessen, bringt das erlösende frohe Wort.

Dies Geschenk, durch Christi Opfer besiegelt, verkündigt die Reihe darunter als Erbtheil der Kirche.

Wie Glockengeläute erklingt es in's Thal; als würden die alten Kreuzzüge neu, pilgern Fürsten und Ritter, Einsiedler und Bürgertross. Doch ist es kein Kreuzzug mit Schwerdt und Speer: ein Kreuzzug nur in eigner Brust. Sie wandern lautlos von Land zu Land nach Jerusalem. Schon sind Hunderte angelangt. Sie knieen, sie stehen in dichter Schaar, alle im Drang nach dem Anblick des Lammes, im Durst nach dem Borne ewigen Heils. Ihr Versammlungsort müsste ein Tempel sein, weihte nicht auch der Dank der Natur die Wiedergeburt der gereinigten Seele.

Nach dieser Huldigung werden sie insgesammt wieder heimwärts ziehn, und fortleben wie zuvor, nur frommer des Herrn eingedenk.

So schildern die Aussenseiten unten denn auch zu gleicher Wirkung das Einzelgebet des alten Stifters und seiner Hausfrau, getrennt durch die Standbilder beider Johannes. Die zu Grunde gegangene Darstellung der

der Seelen im Fegefeuer — nach van Mander der Hölle — schloss als Predelle den weiten Cyclus.

In der nächsten Zeit wiedererweckter Neigung blieb selbst die äussere Bekanntschaft mit diesem Werk schwierig. Nur die Haupttafeln waren in Gent ausgestellt, sämmtliche Flügel unsichtbar.

Waagen konnte mit dem besten Willen in seinem ersten Versuch über Johann und Hubert Irrthümern nicht entgehen. Philipp der Gute galt noch als Besteller, Johann als der hauptsächlich betheiligte Meister, und die Portraitfiguren wurden, als Denkmal der Liebe, zu den Bildnissen Hubert's und Margarethen's. (Ueber Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822. p. 211—232.)

Die Kunst, die Tiefe, der Nachdruck des Werks liess sich voller erst nach Kenntniss der Flügel beurtheilen. Nun entschied auch die durch Reinigung entdeckte Inschrift auf den Rahmen für Judocus Vydt als Donator, und Sander's Nachrichten über Flandern bestätigten, dass dieser Vydt, aus dem reichen Patriziergeschlecht der Herrn von Pamele und 1433 noch Bürgermeister, sehr wohl die Ehre beanspruchen durfte, durch sein und der Ehefrau Bildniss der späten Nachwelt bekannt zu bleiben. (Flandria illustrata ab. Ant. Sandero. Vol. I. fol. 124.)

Wichtiger für das Verhältniss Johann's wurde der vordere Theil der Inschrift:

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
Incepit, pondusque Johannes, arte secundus,
Frater perfecit.

Deutlicher kann eine beglaubigte Aussage so leicht nicht lauten. Doch wie sehr ihr Waagen auch Glauben

schenkt, van Mander's Ansehn fesselt ihn noch an die Behauptung, die für Johann die gleich anfängliche Theilnahme fordert. (v. Mander. fol. 124. „dat syse t'samen aenghewanghen hebben.") Er legt aber Huberten wenigstens die Erfindung des Ganzen bei, und überlässt ihm die eigenhändige Ausführung der ganzen oberen Reihe nebst einem Theile der unteren Haupttafel und des schönen Flügels der Streiter. Ihm vorzugsweise komme die Ehre des eigentlich schöpferischen Talentes, der Sinn für grossartige Charaktere und der reine Styl der Gewandung zu. Wohlgeübt in der Oelmalerei, welche Er erfunden und sie Johann gelehrt, sei nur sein Fleischton einförmig. Auch die Hände wären wie nach demselben Schema gemacht.

Johann dagegen, nach Hubert's genauen Zeichnungen der muthmassliche Urheber der übrigen Tafeln, habe sichtlichere Handschrift, transparenter mannichfachere Carnation und eine andere Grundform der Hände, die er sorgfältiger individualisire. (Kunstbl. 1824. No. 26. p. 103—104.)

Dass sich in dieser Abgrenzung Richtiges und Falsches noch bunt durchkreuzt, kann nicht als Vorwurf gelten. Derartige feine Unterschiede sind nicht auf den ersten Wurf zu treffen.

Unterdess sammelte nun auch in Gent Hr. L. de Bast, nach Gründung des Messager des arts, ohne Unterlass unbekannte Notizen aus heimischen älteren Autoren. Keine Einzelnheit erschien ihm als zu gering. Die drei vordersten Ritter auf dem Flügel der Streiter seien nicht, wie Waagen meinte, Godfried von Bouillon, Tancred und Robert von Flandern, sondern ihren Standarten nach nur die Bannerträger der drei Waffenbrüderschaften, die den

flandrischen Grafen nach Jerusalem folgten. (Notice sur le chef-d'oeuvre des frères van Eyck. p. 17.) Die Kaisergestalt, die Waagen für Friedrich I halte, möchte auf Baudouin VIII deuten, sowie van Mander's Philipp der Gute im Costüm mehr Carl dem Guten gleiche, der Flandern mit besserer Rechtspflege beschenkte. (ibid. p. 19.) Durchweg fast im Bilde ist in der That auf die Heimat Bezug genommen. In der Verkündigung erblickt man durch die Bogenhalle nicht nur naturgetreu einen Platz der Stadt Gent, noch heute lässt sich das Eckhaus erkennen, das Hubert bewohnte. Mit gleicher Bestimmtheit ward ermittelt, dass Judocus Vydt mit seiner Ehefrau Lisbetta, aus dem Patriziergeschlecht der berühmten Borluut und Tochter des ersten Schöffen von Gent, die Kapelle gegründet habe, deren Zierde das Altarwerk jetzt noch ist. Dort liege auch Hubert begraben, während am Eingang der Kirche sein Arm ein Jahrhundert lang zur Verehrung ausgestellt worden. Ein neuer Beweis, in welchem Grade die Mitlebenden Hubert als Meister der Meister zu schätzen verstanden. (ibid. p. 55—58.)

Auf die späteren Schicksale seines Werks lenkte sich die Nachforschung ebenfalls. Jahrhunderte lang that man die Flügel nur an hohen Festtagen auf, dann aber, wie van Mander in seiner pomphaften Art erzählt, füllte allerlei Volk den beschränkten Raum. Junge und alte Künstler sah man den hellen Tag über wie Sommers die Bienen und Fliegen der Süssigkeit wegen um Rosinen und Feigen schwärmen. (fol. 124.) Und so ging die Benutzung der Kapelle denn 1475 auch durch Vertrag an die Kunstzunft der Rhetoriker von St. Agnes über. Die Erben Lisbetta's behielten nur das Recht des Eintritts, des Be-

gräbnisses und Messelesens. Bald aber kommen schlimmere Zeiten. Um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts war schon der missglückten Reinigung wegen eine Herstellung nöthig. Meister, damals von grossem Ruf, Lancelot Blondeel von Brügge und Johann Schoreel von Utrecht wurden herbeigerufen und nach vollbrachter Arbeit reichlich beschenkt. Die Nachwelt darf weniger zufrieden sein. Spuren, nicht der Verputzung allein, auch die beeinträchtigende Hand jener ersten Besserer sind zur jetzigen Stunde noch sichtbar. Welchen Ersatz konnte dafür Lucas Heere's Lobgedicht bringen, das dem Bild gegenüber aufgehängt ward. Philipp II trägt nach dem besungenen Werk um so höheres Verlangen. Glücklicher Weise gestattet das Kapitel nur, dass Michael Coxcie, ohne irgend die Tafeln zu verrücken, das Ganze an Ort und Stelle copirt. (1559?) Kaum dieser Gefahr entgangen, droht dem Altar völlige Zerstörung. Der Bildersturm wüthet gleich anfangs in St. Bavo. Werthvolle Gemälde des Gerhard v. d. Meere und Justus von Gent gehn zu Grunde. Die Verehrung des Lamms wird nur durch Muth und Todesverachtung gerettet. Die glücklich erlangte Sicherheit soll kaum ein Jahrhundert dauern. Der Wuth der Menschen folgt die mächtigere der Elemente. Ein Brand, der schon das Hauptschiff ergriffen hatte, fordert binnen einer Stunde die Räumung der Kirche. Das neue Gewölbe jedoch widersteht den Flammen und die schwerabnehmbaren Tafeln bleiben auch diesesmal unversehrt.

So war das Ganze zwei Jahrhunderte lang beisammen gehalten. Im dritten erst veranlasst ein Wort Joseph's II die Theilung. Der Kaiser, dem diese Kunstart wenig

zusagen mochte, soll spöttisch bemerkt haben, er wundere sich, ein so wenig züchtiges Bild an solchem Orte zu sehen. Wahrscheinlich auf diesen leichtfertigen Scherz — der nur Adam und Eva im Auge hatte — verschloss man die Flügel und löste sie später gänzlich ab. Im Jahr 1794 wurden die Haupttafeln allein von Denon mit nach Paris geschleppt. Einer Nachforderung der Flügel geschah jetzt zwar um so weniger Genüge, mit den übrigen Theilen aber sollten sie nie mehr vereinigt werden. Nur die Mittelbilder gelangten am 10. Mai 1816 wieder an ihren ursprünglichen Ort. Den Flügeln schien nun erst das Loos beschieden, auch ihrerseits Herrn und Land zu wechseln.

Ein bewährter Kunsthändler benutzte die Abwesenheit des Bischofs, dem Generalvicar vorzustellen, das Verdienst dieser Flügel liege am Ende doch nur in ihrem Alter, auf die Haupttafeln hätten sie wenig Bezug, und Altarwerke mit Flügeln seien nicht mehr gebräuchlich. Der Kauf kam zu Stande und konnte nicht widerrufen werden.

Doch ein Glücksstern waltete über dieser wichtigen Hälfte. Schon 1818 kam sie in Herrn Solly's Hände, der sie seinerseits wieder sechs Jahre darauf dem Könige von Preussen überliess. So bildet sie nach einer Herstellung, die mit solchem Erfolg in Gent nicht hätte statthaben können, seit 1830 einen Hauptschmuck des Berliner Museum.

Adam und Eva dagegen, deren Nacktheit den Anstoss gegeben, waren vor dem Verkauf der übrigen Flügel verschwunden. Sie wurden erst 1823 neu entdeckt, doch verbräunt und beschmutzt, selbst vor Kunstfreunden geheim gehalten. Ich bin ihrer — dreimal blieb mein Ge-

such vergeblich — nur auf Befehl des Bischofs 1850 ansichtig geworden.

Auch den zugänglichen Ueberrest des gesammten Werkes schützte die nunmehr verschärfte Aufsicht keineswegs vor fernerer Unbill. Ein zweiter Brand brach 1822 aus, und verzehrte die Seitendächer, unter denen der Altar stand. Während geschmolzenes Blei und glühende Asche niederfiel, konnten die Bilder nur mit grosser Mühe gesichert werden. Eine nochmalige, nicht eben günstige Restauration war nach diesem Unglücksfall unvermeidlich. (L. de Bast. ibid. p. 49—63.)

All diese Nachrichten de Bast's gehn auf Aeusserlichkeiten. Die Hauptfrage nach der Art und dem Grad der Betheiligung beider Brüder kam Jahre lang ihrem Ziel nicht näher. Im Gegentheil verwirrte Passavant unberufen die Sache von Neuem durch die ganz willkürliche Annahme, von Hubert's alleiniger Hand seien der Täufer und Gott Vater, vielleicht auch die Pilger und Einsiedler; von Johann ganz ohne Zweifel die singenden Engel und die Cäcilie, die Mitteltafel, die Portraite der Stifter und ein Theil der lebensgrossen Maria. (Kunstreise durch Engl. u. Belg. p. 372—378.) Durch die bestimmtere Charakteristik in Johann's späteren Gemälden verleitet, theilte ich selber nun gleichfalls in meiner Schilderung noch 1843 Huberten ausser der Erfindung des Ganzen ausschliesslich Gott Vater, den Täufer und die Maria zu; in der Ausführung sämmtlicher anderen Tafeln, die von Stufe von Stufe in Lebendigkeit, Freiheit und Feinheit steigen, glaubte ich Johann's Fortschritte bewundern zu müssen. (Gesch. d. deutsch. u. niederl. Malerei. Thl. II. p. 65—77.) Auch Michiels blieb noch zwei

Jahre später bei der ganz ähnlichen Ansicht stehen. Das frühe Geburtsjahr Johann's, das er vorzieht, versperrte ihm den Weg zu besserer Einsicht. (Hist. de la peint. flam. II. p. 9—10.)

Bereits 1847 aber drängte sich mir bei dritter Besichtigung die entgegengesetzte Gewissheit auf, und wurde durch wiederholte Vergleichung nur immer fester. (1850 und 1852.)

Zu derselben Zeit hatte auch Waagen, statt länger auf ein beglaubigtes Bild von Hubert zu warten, den Weg empfohlen, das Schlussurtheil lieber aus Johann's bezeichneten Werken zu fällen, die in genügender Anzahl vor Augen stehn. Wer besser als Waagen konnte nach dreissigjährigem Studium diesem Wege folgen.

Trotzdem stimme ich mit dem Endergebniss nicht ganz überein. Die Vorstellung, beide Brüder hätten gemeinsam die Arbeit angetreten, hält Waagen, versteht sich, nicht länger aufrecht. Mit Hauptkennzeichen für Hubert's Auffassung und Malerhand bin ich ebenfalls vollständig einverstanden; mit der kirchlichen Würde, dem Schönheitssinn, der religiösen Begeisterung, den weicheren Falten, dem wärmeren Fleisch und der Pinselschrift, die sichtlich geistreicher als Johann's charakterisire. Die Vertheilung der Tafeln aber an beide Brüder, obschon ihr grundsätzlich auch Förster folgt, erregt mir Bedenken. Jedem soll etwa die Hälfte zustehn: Huberten ausser den oberen Einzelfiguren die Eremiten und Pilger, und die den Einsiedlern nächste Seite der Anbetung; dem Jüngeren Cäcilia mit den Engeln, die Richter und Streiter, die Laien und sämmtliche Aussenseiten.

(Kunstbl. 1847. Nr. 41. p. 162—162. E. Förster Gesch. der deutschen Kunst. Thl. II. p. 58—63.)

Cavalcaselle wieder wirft diese Feststellung willkürlich um. Die trefflichen Steingestalten der unteren Flügel hält er keines der Brüder würdig und weisst sie schwächeren Händen zu. Die Engel scheinen ihm zweifelhaft. Die Verkündigung jedoch und die Bildnisse, die unteren Flügel, die Verehrung des Lammes gehen ohne Bedenken auf Rechnung Johann's. (The early flemish painters. p. 75—76.)

Für solches Abgrenzen ganzer Theile erscheint die Gleichheit doch allzu gross. Johann hätte in der ihm zugewiesenen Reihe bei so freiem Spielraum den eigenen Typus kennbarer geltend gemacht. Völlig in Hubert's Sinn aufzugehn, fiel ihm unmöglich. Das zeigt jedes seiner beglaubigten Werke.

Man muss einen anderen Leitfaden suchen. Den sichersten, glaube ich, bietet nicht die Verschiedenheit der Tafeln zu Gent im Vergleich mit einander; im Gegentheil: die Verschiedenheit auf jeder einzelnen Tafel selbst; bald grosser bald wieder kleinerer Styl, abweichende Färbung jetzt hier jetzt dort; Auftragsweise und Pinselschrift, deutlich an dieser, schwerer sichtbar an jener Stelle; selten in weiterem Umfang, in ganzen Figuren fast nirgend.

Wo dergleichen Merkmale fehlen und die Gesammtbehandlung dennoch den sonstigen Kunstgrad Johann's übertrifft, da, meine ich, ist Johann auszuschliessen; nur wo sie zu seiner Handhabung stimmen, hat er Nachhülfen für nöthig erachtet.

Seitdem mir nach diesem Grundsatz erwiesen scheint,

dass dieselbe Hand, die in Gott Vater, Maria, Johannes, Adam und Eva jetzt Jedermann willig für Hubert's anspricht, ganz unbedingt auch die singenden Engel, das Orgelspiel und den Gruss an die Jungfrau gemalt haben müsse, seitdem kann über den Rest für mich kein längerer Zweifel sein. Entweder hat Hubert die Hauptsache jeder Tafel, oder von allen keine gemalt.

Mit diesem Ergebniss erst rundet sich Hubert's Kunstart zu einem Ganzen, in welchem kein wichtiger Zug mehr ausbleibt, und keiner dem anderen entgegentritt.

Als Gründer der neuen steht Hubert der älteren Epoche näher. Darüber sind alle einig. Zugleich greift er tiefer zurück und weiter vorwärts. Er findet das Band, das die Feierlichkeit der altchristlichen Kunst, ihr Beziehn und Deuten mit der Gegenwart seiner Zeit verknüpft. (Thl. I. p. 23—25; p. 59—64.)

Dieser gleiche Sinn für den hohen Styl wie für Lebenstreue und Wirklichkeit, der Einklang von Strenge und Seelenhauch, beides gewährt ihm die sichere Grösse und den schnellen Erfolg bei dem eigenen Volk.

Mag er sich in Detail verlieren, er bewältigt es mit derselben Hand, die im Geringsten immer das Wichtige trifft. Und das ist kein Blitz, der ihm plötzlich nur leuchtet. So menschlich genau er die Dinge fasst, er hat sie sub specie aeterni seit jeher betrachtet; ungesucht, offen und ehrlich aus innerem Trieb.

Die erlangte Befriedigung mässigt den Ernst. Das Verständniss bleibt anspruchslos, die treuherzige Tiefe mild. Wie weit er eindringt in den Herrn des Himmels, in's Herz der Könige, er ist schlicht und bürgerlich seiner

Höhe nicht kundig. Er sucht bescheiden nur seinen Platz der Natur so nahe als sie es Menschen erlaubt. Kein ablenkendes Urtheil drängt sich dazwischen. Er forscht und verwendet unbeirrt mit dem ruhigen Auge, dem sich der echte Kern auch in dichter Schale ergiebt.

Der äussere Reichthum der Physiognomien ist voller nicht als die Schildrung ihrer Gesinnung und Seelenlage. Selbst Uebelthäter schliesst er nicht aus. Er entdeckt auch in ihnen den Lebensfunken. Für Herzensreine gelingen ihm Sanftheit und Jugendreiz. Ein Nachschein der früheren Anmuth begrüsst ihn noch. Die Schönheit gilt ihm als Lohn geweihter Herzen. Gefälligkeit, die nur dem Auge schmeichelt, verlangt er nie.

Seine Vorliebe zielt vorweg überhaupt auf Charakteristik. Den Spanier, Burgunder und Portugiesen, den Slaven, den Genter, den Abt oder Rathsherrn, den behäbigen Mönch soll man schon aus Gang, Benehmen, Gesichtsform kennen. Zeittracht ist nur die Zugabe. Und wie der Grundzug des Volks und Geschlechts sind Anstand, Demuth, Staunen und Sinnen in jedem anders und jedem neu. Jünglinge, Männer, Jungfrauen, Greise gleichen Jeder nur ganz sich selber, dafür so treffend jedoch und wahr, als wäre Hubert ein Seelenrichter, und doch so harmlos, als gäb' es an Menschen nichts zu verändern. Es sind Naturgewächse, wie Gott und Welt sie gedeihen lassen, durch Eigenheit und Beruf beschränkt, doch gestählt und durch Erfahrung viele zur Weisheit erzogen. Er liebt sie stämmig von breiter Brust, mächtigem Haarwuchs, starken Gliedern. Dieselbe Kraft aber, die sie der Welt gewidmet, kehrt sich ergänzend dem Frieden zu, der die Wechsel des Irdischen überdauert. Nur im

Täglichen ihrer selbst gewiss, verlangen sie nach Bestätigung. Nicht für alle ist dieser Weg geebnet. Manchen hindern vergangene Thaten. In anderen stemmt sich die knorrige Natur. Die Locken sind wirr, die Stirn gekraust, das gewölbte Auge gewaltsam empor wie von höherer Macht, so lange die Inbrunst in Fehde liegt.

Kein Vorgänger verschwendet Kleinode, Sammet und Gold in ähnlicher Fülle. Aber auch dieser Schmuck wird zum Opfer und Ehrenkleid, und so nachhaltig wirkt der vertiefte Ernst, dass er noch reicheres Nebenwerk zulassen könnte.

Wer die Einkehr so mitten im Weltlichen schildert, darf nicht über Umgebung und Landschaft fortsehen. Grashalm und Blumen, Hochgebirge und Weidenufer bewahrt Hubert's Gedächtniss mit genauer Treue. Feigen und Palmen sollen dorthin versetzen, wo Christus gewandelt, und über dem Sommergrün wölbt sich das Blau so klar, als könne ein drohend Gewölk sich nie an diesem Feiertagshimmel sammeln. Die Natur stimmt zur Andacht der Menschen wie zur Ruhe Gottes, vom Hauch seiner Heiligkeit angeweht.

Bei der höchsten Feier allein entspringt die gesammte Composition aus dem festen Bau symmetrischer Linien. Weiter von dem Ort dieses Kultus entfernt, verliert sich die architektonische Anordnung. Vollen Wohllaut gönnen die inneren Mühsale nicht.

Soviel er kann vermeidet Hubert jedoch in Umrissen schon alle trockene Härte. Er wünscht bestimmt und genau, doch nicht herber zu sein als sein Vorbild. Der Hauptfleiss gilt den Physiognomien; Mangel an Sinn für die übrigen Theile bleibt aber ein falscher Vorwurf.

(Burgkhardt. Handb. d. Gesch. d. Mal. 2. Aufl. Thl. I. p. 389. II. p. 87.) Hubert's Studien erstrecken sich augenscheinlich bis auf das Nackte. Dass er sich ihr Ergebniss zu keinem gleichartigen Maassstab macht, lässt Allem nur um so regeres Leben. Auch die kleinste Form scheint immer einem anderen Charakter und Fall entnommen. Wenn sie wirklich athmete, keine Gestalt würde anders zu Ross sitzen, gehen und ausruhn. Und die Ungezwungenheit wächst, jemehr Jeder nur dessen gedenkt, was er im Herzen vor Augen hat.

Unbeschadet der Gleichheit der Situation wird Hubert nun auch in Geberde und Stellung so reich als in Charakteren. Heftige Bewegungen versucht er kühner als jeder der Nachfolger nur auf bestimmten Anlass, und übertreibt sie niemals, obschon ihre Flüchtigkeit die Beobachtung erschwert.

In der Gewandung nähert er sich für Gott Vater, Maria, den Täufer der Tradition. Ornate der Engel und Geistlichen sind wie die weltlichen Feierkleider der Zeittracht verwandter, die er vom Fürsten bis zum Bettelmönche den Uebrigen zutheilt. Jedem passt sie als hätte er niemals andere gehabt.

Dieselbe Meisterschaft regelt den Faltenwurf. Ueber den sanften Schwung der Cölnischen Schule so weit hinaus, als entfernt von eckigen Brüchen, folgt Hubert in Hauptmotiven einfach der jedesmaligen Stellung und überlässt den näheren Lauf dem besonderen Schnitt und Stoffe. Die Kleidungen dienen zum Mitausdruck der Vorgänge und Charaktere, und thun doch dem Recht keinen Eintrag, das ihnen als äusserer Umgebung zukommt.

Je figurenreicher sich statt des Goldgrundes weite

Landschaften ausdehnen, je mehr bedarf es der richtigen Bezeichnung von Nähe und Ferne. Dass er die Natur auch hierfür belauscht, zählt zu den schwierigsten Fortschritten. Weniger noch können Schatten und Licht selbst in feinen Abtönungen seinem Auge entgehn. Ein sommerlich warmer Glanz verbreitet ringsher die gleiche Helle; ungetrübt, als hätte der Duft seine Schleier verloren, und dürfe keiner Form ihre Deutlichkeit schmälern. Kräftige Nachmittagsschatten vermehren die Rundung, und die überleitende Stufenfolge giebt Hauch und Seele wie draussen in der sonnigen Welt. Die Wirkung ist nur so ungesucht, die Meisterschaft so wenig sich selber Zweck, dass sie sich lieber verbirgt als herauskehrt. Hubert sieht und malt nicht zu seiner Ehre. Auch das Wunder der Luft, des Lichts soll nur zum Mitschmuck der Andacht dienen, die Gott gebührt.

Der Grad, in welchem Hubert der neuen Mittel nach dieser Richtung hin mächtig wird, stellt ihn am kenntlichsten in den Beginn der Schule.

Seine Modelirung behält den leichten Fluss noch der früheren Epoche, und seine Färbung giebt in der Bestimmtheit doch dem weicheren Zusammenhang gern den Vorzug. Derselbe bräunliche ernste Ton durchzieht Gewänder und Erdreich. Wie klar die Stahlrüstungen, die Glasstäbe leuchten, wie durchsichtig die Quellen rieseln — nichts glitzert und blitzt. Grösse und Stille beherrschen das Ganze.

Der Kraft geschieht dadurch nirgend Abbruch. Im Gegentheil, den Sprung zu so satter Tiefe haben die Späteren kaum wiederholt. Für Roth bleibt Zinnober die Grundlage, für kräftiges Grün noch das Braun und

Gelb. Zur Kälte weicht selbst sein Blau nicht ab. In Schattennacht überall volle Wärme. —

Gesicht und Hände haben bald lederfarbige runzlige Haut oder rothbraune glattre, bald schimmert das Blut lebendiger hindurch. Gesundheit und Frische drücken sich noch in silberhaarigen Greisen aus. Nach deutscher Art blond sind wenig Köpfe. Die Schatten der meisten glühen in ungebrochenem Braun; Wangen und Lippen stimmen zu den dunkelen Augen, dem stechenden Blick, dem braungoldigen oder braunen Haar durch warmrothe Töne.

Dennoch bringt er in diese Gluth auch den Reiz der Kühlung. Verstohlen aber und ohne Gegensatz. Weissliche Lichter auf Stirn und Hand im Unterschiede von gelblichen, graues, bläuliches Violett, helles Blau sollen zu nichts als zur Milderung dienen. Je weniger merkbar, um so feiner. Sein Kolorit ähnelt den grossen Seelen, deren Gewalt stärker durch verborgene Zartheit wirkt.

Auch hiefür lässt er den vollen Ruhm noch ganz der Natur. Er weiss zu wohl, dass sie mehr Schönheit in sich trägt, als sein Auge festhält. Was er aber gesehn, empfunden und aufbewahrt hat, vermag er ohne Hinderung zu malen. Blick, Hand und Seele sind bei ihm eins. Jeder Strich und Ton zeigt ihre wechselseitige Hülfe. Von Kleinmalerei, Gelecktheit ist keine Spur. Die Sicherheit allein macht seine Gemälde ausgeführter erscheinen als sie thatsächlich sind.

Wo dieser durchgängig gleiche Styl die lebendige Liebe der Dinge darlegt, wo noch kein Uebermaass detaillirender Treue Geberden und Ausdruck in unbefangner

Bewegung lässt, wo eine vierzigjährige Uebung zum Austrag gelangt, da ist auch, wie in dem früheren Werk, in der Verehrung des Lamms auf Hubert's alleinige Hand zu rechnen. So unverfälscht hat was er wusste und wollte Keiner vollbracht. Die Tiefe macht ihn zum grossen Künstler, zwangloses Gelingen zum Genius; dem jüngeren Johann voraus, der mit geringerer Begabung sich erst emporringt.

Der Einwurf, zur Vollendung so vieler Tafeln seien sechs Jahre keine ausreichende Frist, erledigt zum Theil der Fleiss schon der alten Meister und Hubert's ausgebildete sichere Hand. Ausserdem beruht die bisherige Annahme, die den Beginn der Arbeit erst in's Jahr 1420 verlegen will, so viel ich weiss, nur auf v. Mander's Nachricht, „der einunddreissigste Graf von Flandern, Philipp von Charlois“ sei der Besteller und habe 1420 regiert. Wann Judocus Vydt als beglaubigter Stifter den Auftrag ertheilte, ist unermittelt. Sollte es vor 1420 geschehen sein, so zöge sich die Lücke zwischen den „Wassern des Libanon“ enger zusammen. Der erste Vorschlag betraf überhaupt wohl nur ein minder bedeutendes Altarbild, vielleicht die Anbetung des Lammes allein; gleichviel auf welchen Anlass. Der Kauf und Bau der Familiencapelle war in diesem Falle vielleicht noch gar nicht beschlossen. Erst mit diesem Plan, der nach Michiels um 1420 fällt, wird ein Altarschmuck nöthig, prächtiger als einer im ganzen Flandern. Dies neue Ansinnen leiht nun auch dem alternden Meister Jugendkräfte. Es gilt ein unübertreffliches Werk. Sein bisher grösstes Blatt muss weit überschritten werden; Formen, Farbenglanz, Aus-

druck sollen im gleichen Maass steigen. (Michiels. Hist. de la peint. flam. II. p. 42.

Ein solcher Ursprung der oberen Reihe und unteren Flügel ist von Belang. Auf den Wassern des Libanon überwiegen Christus, Maria, der Täufer weder in Grösse, noch sonst in Wirkung. Dass Hubert sie diesmal, — und damit Cäcilien, die Engel, den Sündenfall ebenfalls, — dem unteren Hauptblatt von Anfang an so auffällig hätte vorziehen wollen, steht sehr in Frage. Der Eifer für einen neuen Entwurf erklärt das Opfer. Die jüngere Erfindung verleidet ihm selbst die halb schon fertige frühere Arbeit. Er stellt die Anbetung ganz bei Seite, um mit frischer Vorliebe an Gott Vater, Johannes, die Jungfrau zu gehn, Adam und Eva zu malen, die Heilige mit ihren Engeln, die unteren Flügel, bis er mit immer geübterer Hand auch die Aussentafeln zu Ende bringt.

Nun erst kehrt er zu dem frühsten Anfang zuletzt zurück. Eh die bisher vernachlässigte Mittellafel nicht gleichfalls übermalt ist, bleibt die Abstimmung des Ganzen unmöglich. Wie viel aber findet er nachzuholen, wie viel zu steigern in Ton und Ausdruck, wie viel zu bessern! Er hat sich selbst überboten, und dieses Blatt darf am wenigsten gegen die Flügel zurückstehn. Inmitten des Abschlusses überrascht ihn der Tod.

Man darf die Vorstellung dieses Verlaufs als Fabel verwerfen. Was sich entgegnen lässt, weiss ich selber. Wenn die Bestellungszeit ungewiss ist, kann sie ebenso gut später als früher fallen, so spät sogar, dass der grössere Theil der Tafeln dann unbedingt an Johann zur Beendigung heimfallen musste.

Wo Nachrichten fehlen, kann nur letztlich das Werk

noch den Ausschlag geben. Für die Anbetuug grade beweist mir der jetzige Zustand Beides: den frühen Beginn und nach langem Zwischenraum die nur halbe Vollendung. Sie könnte — abgesehen von Johann's durchweg sichtbarer Hand und späteren Schäden — sonst schwerlich so in sich selbst ungleich sein, nicht bald ergreifend und bald geringer, nicht meisterhaft in Charakteristik und feiner Färbung und einförmig wieder in Zeichnung und Ton.

Dass sie gegen die obere Reihe jetzt minder aushält, als Hubert ohne Zweifel erreicht haben würde, ist unvermeidlich.

Gott Vater, überlebensgross zwischen Johannes und Maria, bleibt nicht überhaupt nur Hubert's bedeutendstes Werk: Er darf als Gipfel gelten eintausendjähriger Entwickelung.

Auf dem Haupt die Tiara, die Krone zu Füssen, in der Linken das cristallne Scepter, die Rechte erhoben, sitzt der Schöpfer und Herr, ohne Jugend und Alter in unverbrüchlicher Ruhe da, der Frieden und Mittelpunkt aller Dinge, Verehrung fordernd für Macht und Liebe. Die Züge bewahren den alten Typus. Die Gottesstrenge, die Keinem gleicht, bedarf der Unveränderbarkeit. Dennoch das wortlose Antlitz belebt! Der Blick, der alle Räume durchdringt, so tief gesammelt! Die weitesten Enden, die stets sich fliehen, Person und Allmacht, Rechtsspruch und Gnade, verflochten wie nie zuvor. Der ganze Körper unbewegt aber naturwahr in freier Strenge, reich bekleidet und nicht verhüllt; der Lauf der Falten weder weich noch herb; Brustspange, Krone, Scepter und breite Säume mit Edelgesteinen und Perlen besäet, und auch diese morgenländische Pracht wieder vor der Hoheit der Form, der Haltung, des Blicks verschwindend! —

Dass der Goldgrund den früheren Ursprung erweise, gehört zu den älteren Vorurtheilen. (L. de Bast. Notice sur le chef-d'oeuvre des frères van Eyck. p. 37.) Malerisch wie hier zu Rundbogen benutzt, als gäb' es auch droben St. Markuskirchen, entfernt er nur jedes bestimmtere Local. Das Ungezwungene im Nachhall des alten Styls spricht deutlich für reifste Meisterschaft.

Die nächste Verehrung zollen Maria rechts, und links der Täufer. Beide ohne Anklang an Tradition; Johannes portraitartig bis zu den Fusszehen herab, die den Staub noch der Wüste tragen; doch Beide würdig der Nähe Gottes, und wenn auch bescheiden als Kreatur, für die Gemeinde, die zu ihnen aufschaut, ein Grund der Andacht und Frömmigkeit.

Maria sitzt lebensgross aufrecht: als Jungfrau Maiglocken, Rosen und Lilienkrone im Haar, als Königin mit Perlenreif, Strahlen und Sternen; den Mund zu leisem Gebet aus dem Buche öffnend, das sie mit beiden Händen emporhält; unerreichbar begnadigt vor allen Schwestern, für jede ein Urbild holdseliger Demuth und Heiligung. Ihr länglicher Kopf, die klare nicht mehr zu hohe Stirn, die gewölbten Augen, die zarten Brauen, die feine Nase, das volle Kinn, der keusch vom Gewand bedeckte Busen, der schlanke Hals — alles in naturtreuer Zeichnung klärt sich zu einer Reinheit der Form, einem Anhauch von Seele und geistigem Reiz, wie sie ein zweitesmal durch Johann am wenigsten wiederkehren. In so grossartig gedachter Gestalt diese Stille und Güte gelingt nur dem Ersten und Einen.

Die Gewandung ist fast so schön als Gott Vaters.

Der Mantel, straffer über den schmalen Schultern und dem noch zu kurzen Arm, fliesst dann breiter herab, und macht, von rechts her faltenreich über den auseinanderstehenden Knieen, im Niederfallen die Form noch des Beines sichtbar.

Johannes scheint minder in geistigem Einblick gross als in Selbstprüfung und Redlichkeit. Einst körperkräftig, jetzt mit ergrauendem Haar, sitzt er in härenem Rocke, auf den Knien das Gebetbuch. Der weite Mantel darüber umhüllt ihn nur wie ein fremdartiges Festgewand. Seit er Gott geschaut, wiegt das Gedächtniss der Erdenlast um so schwerer, und in werkthätiger Liebe hebt er die Rechte wie ehedem, als wolle er von der Himmelshöhe noch einmal rufen: Der Herr ist nahe.

Die Umrisse aller drei Figuren bleiben sicher und genau. Die nöthige Verkürzung der Arme und Schenkel lässt sich ungesuchter nicht geben. Johannes' und Maria's Züge sind von fester Bestimmtheit. Gott Vaters um etwas weicher. Vermehrte Schärfe hätte aus den leicht starren Formen die Milde verscheucht, die für Empfindung und Auge auch ihn in menschliche Nähe rückt.

Fast einfacher noch in Vertheilung und Einklang erscheint die Färbung; ohne Glorie und Himmelslicht wenig heller nur als die Landschaft darunter, aber von derselben nachdrücklichen Kraft und Ruhe. Den Goldgrund dämpft eine milde Gluth, aus der Gott Vaters zinnoberrothes Gewand zwischen dem blauen Maria's und Johannes' grünem schlagend hervortritt. Die Haupttafel bleibt auch in Farbe der Mittelpunkt. Als Ergänzung der blauen Gewänder Maria's gesellt sich Roth nur am Unterärmel und den Rosen des Diadems, tiefes Grün nur

als Umschlag ihres Gebetsbuchs; Hellroth und Blau bei Johannes in dem durchrankten Teppich, vor dem er sitzt. Der bräunliche Grundton durchläuft gleichmässig jede Tafel. Im Fleisch spielt er aus klaren Schatten allmählig in's Ziegelrothe und wird weisslicher nur im höchsten Licht.

Mildernde Kühlung bringen, auf Maria's Tafel besonders, der goldgemusterte hellblaue Teppich, die Lilien der Krone und vielen Perlen.

Die Beleuchtung von oben nach links modelirt Stirn, Hals und Brust der Jungfrau zu voller Wirkung, ebenso Gelenk, Knöchel und Finger der rechten Hand und das rechte Bein. Breitere Lichtmassen hat der Mantel des Täufers und ein Theil des Gesichts.

Gott Vater ist auch hierin nicht, zum Schaden der anderen, bevorzugt. Das hellste Licht trifft rechts die die Krone, die Stirn und Wange und weiter vorwärts die segnende Hand und den Cristallstab, der in feinem Luftton aus dem Bilde heraussteht.

So hat denn glücklicher Weise Johann's Nachbesserung kaum einen Anlass gefunden. Maria's rechte Wange allein zeigt im Unterschiede der Linken sein violettliches Roth. Dem Bedürfniss kühleren Halbschattens an Gott Vaters Nase, Ohr und Stirn, an dem linken Schlaf und Auge des Täufers, dem Halse der Jungfrau, kann Hubert eigenhändig genug gethan haben.

Die reine Ursgrünglichkeit ertheilt diesen Tafeln noch einen anderen Werth. Sie berechtigen verhältnissmässig am sichersten zu dem Schluss, dass auch das Beste der übrigen, soweit es mit den oberen stimmt, Huberten selbstständig zugehöre.

In dieser Rücksicht stehn Adam und Eva voran. Der Goldglanz gebührt nur dem Heiligsten. Das Erstlingspaar steht vereinzelt in Sandsteinnischen, bedeutend und gross, doch in bildnissartiger Lebendigkeit.

Eva's Gestalt gleicht Modelen, wie sie später noch Hemling benutzt und sie bei Cranach wiederkehren; mit schmalen Schultern und dünnem Arm, vorgebogenem Frauenleibe, breiten Knien und trocknen Waden. Nur sind bei Hubert die kleinen herabgerückteren Brüste kuglich und der Brustkasten ganz ohne Milderung magrer. Nicht minder portraitgetreu blicken unter der rundlichen hohen Stirn die braunen etwas geschwollenen Augen in heimlichem Feuer nach Adam hinüber. Ein gesunder Fleischton voll Leben und Gluth färbt Wangen und Lippen zinnoberroth. Perlgraue Schatten sind nur am Arm, bläulichere an der Wade. Die feste Durchführung rundet auf's Sorglichste jede Form. Mit Blattwerk in der herabhängenden Linken den Schooss verhüllend, hebt sie, den Oberarm des schmalen Raums wegen dicht am Leibe, die rechte Hand mit der Frucht empor; schuldlos, sich keiner Sünde bewusst, lockend nur im Naturtrieb der Bluts mit begierlichen Lippen und Blick, und mehr und deutlicher nicht, als die Heiligkeit der Umgebung zulässt.

Adam's energischer hagerer Bau, die breite etwas gerunzelte Stirn, das schwarze nach hinten gestrichene sturre Haar, die dunkelen Brauen und der sehnigte Hals, die überhoch fast gewölbte Brust, die muskelkräftigen Arme, der gegen den Boden gestemmte Fuss deuten mehr auf Wald und Berge, auf Arbeit und Krieg, als auf Wohlbehagen im Paradiese. Es ist ein Urvater, wie ihn der Mensch bedarf, der zum Widerstande erschaffen

ward. Dieser Adam giebt der Verführung nicht weibisch nach. Die Rechte auf dem Herzen begeht er die That, der unentfliehbaren Folge kundig. Wie wir auf das Verhängniss der Sünde rückwärts schaun, sieht er mit schwermüthigem dunklen Auge auf ein Geschlecht hinaus, dessen Schmerzensloos nunmehr besiegelt ist.

Eine erste Studie für diese Gestalt soll Hr. Reiset unter Handzeichnungen des Louvre gefunden haben. (De Laborde. Les ducs de Bourgogne. tom. II. Introd. p. XLIX.)

Im Zwickel über der Nische bringen Kain und Abel in Steinfigürchen ihr Opfer; über Eva's Haupte wird Abel erschlagen. —

Dem Frommen ist dennoch der Himmel offen. Orgelklang und Gesang durchziehen feiernd den reinen Aether.

Vor einem Chorpult stehen die nächsten Engel ganz dicht beisammen, der dritte entfernter, des vierten willen, der aus zweiter Reihe den Zwischenraum füllt. In gleicher Art finden vor und zurück auch die übrigen vier so absichtslos jeder die günstige Stelle, dass Keiner den Anderen hindert und engt.

Die Naturtreue hat Hubert auffälliger nirgend festgehalten. Van Mander schon rühmt, man könne Alt, Bass, Discant und Tenor unterscheiden. Das Auge soll hören, wie hellstimmig sie singen aus voller Kehle, mit aller Kraft. Der Mund sperrt sich auf, dass die Vorderzähne zu zählen sind, der Kopf ist gehoben für höhere, gebeugt für die tieferen Töne, die Brauen zusammengekniffen, volles Leben in jedem Zuge, und doch ohne Eintrag der kirchlichen Weihe. Die Anstrengung ist nur

die Leidenschaft, die nichts mehr empfindet, nichts anderes will, als Gottesdienst in Gesang und Tönen.

Wie schuldlos stehn sie, wie selbstvergessen und ruhig da! In bewegtem Antlitz noch Glück und Frieden! Bei der Enge des Raums in ganzer Gestalt nur der Vorderste. Aber lebensgross und in welcher Pracht! Das goldbrokatene Messgewand fällt in wenigen Falten schwer bis über die Füsse, fast schmuckreicher noch sind die Unterkleider, und die Gewänder der beiden anderen. Der Fussboden glänzt milde von weissblauen Kacheln, das geschnitzte Chorpult mit dem Erzengel baut sich zierlich auf, über den Häuptern leuchtet der Himmel.

Die Modelirung ist nicht verschärft. Die feinen Fältchen um Augen und Hals, die auf und niedergezogenen Lippen, die gespannte Haut an Wangen und Stirn lassen die Knaben nur älter scheinen. Verstummte ihr Gloria, sie gäben Maria's Schönheit nur wenig nach. —

Die Farbenvertheilung gleicht der bisherigen. Das Messgewand, reich in Gluth und Kühlung, wiederholt gedämpfter Gott Vaters Zinnoberroth, das Kleid daneben ist blau, das dritte Lackroth, der Rock des vierten von dem klaren Gelbgrün des grossen Johannes. Den Goldgrund ersetzt das goldbräunliche lange, wallende Haar. Der Fleischton ist minder feurig als Adam's und Eva's. Bald lichter bald tiefer, hier warm dort kühler, stuft er den ähnlichen Grundton ab. Neue Vorzüge bringt die Beleuchtung verschiedenartig gestellter Köpfe, der Luftton, welcher sie einigt und trennt, der Dämmerschein unter dem Pult, und mehr noch die sichere Meisterschaft, die mit leichter Hand die Lichtblicke auf Brokat und

getriebenem Metall heraushebt, und die Stickereien nur andeutend hinschreibt.

Und auch dies soll Johann geleistet haben! Das gerade, wovon seine späteren Werke kein Merkmal bieten. Sein Pinsel macht sich statt dessen störend nur in dem lehmigten Gelbbraun sichtbar, womit er die Halbschatten deckt und dann zu falscher Stimmung das Lippen- und Wangenroth kühler schminkt. Wer die Hände über und unter dem Chorpult in's Auge fasst, und dann den zweiten Engel der ersten Reihe, und im grünen Mantel den vordren der zweiten wird das Vorurtheil aufgeben, Hubert habe in diesen Köpfen so fehlgegriffen.

Je bewegter die Engel singen, je vollere Ruhe rings um Cäcilia. Die schräggestellte Orgel füllt beinahe das halbe Bild. Von einem Engel als Balgentreter ist nur das Haar zu sehen, und auch auf der Gegenseite nur Raum für den Schönsten, den Hubert jemals gemalt. Geige und Bogen unbeschäftigt in zarten Händen horcht er seitwärts geneigt, indess auf seiner Schulter, höher stehend, ein zweiter die Harfe im Arm mit lieblichen Fingern die Tackte zählt. Drei hintere Köpfe sind weniger sichtbar.

Cäcilia wird zur vordersten einzigen Hauptgestalt. Ein faltiges Brokatgewand mit weiten Aermeln verhüllt ihre Glieder. Auf Erden schon unberührbar sitzt sie halbabgewendet auch jetzt in ihr Spiel versunken, das nur die Andacht zur Quelle hat.

Tieferes in so holder Stille, Sanfteres in so gesegnetem Ernst giebt kaum die Verkündigung Aussen wieder. Alles ist deutliche sichre Gestalt, und alles Schilderung

innerer Stimmung. Der langaushallende Ton und Klang wird zum Inhalt und Ausdruck der ganzen Gruppe.

Der blaue Himmel, das bräunliche Holz, die Geige und Harfe, die einfachen Kleider, das Gold des Sessels, die Carnation verstärken den Lichtglanz der Orgel allein, deren Machtspruch das Loblied beherrscht und trägt.

Die Claviatur, obschon die gleichzeitigen Meister, heisst es, bei ihrem Satz noch die altchristlichen Tonreihen festhielten, wiederholt — wahrscheinlich drei Octaven hindurch — die heutige Scala. Die grössere Hälfte ist leider verdeckt.

Die linke Hand hält mit dem Daumen g, und c mit dem dritten, in der nächsten Octave zu reinem Dreiklang e mit dem zweiten Finger. Der erste Entwurf war anders. Ein Musiker mag vor der Uebermalung die rechte Lage angezeigt haben.

Johann sah für seine Kunst hier geringe Ausbeute. Das durchaus nicht kleinlich behandelte Haar, der warme, nur leise gekühlte Fleischton, die Halbschatten der rechten Hand auf der Orgel, die beleuchtete des Engels auf der Geige, der weiche Fluss der doch kräftigen Formen gestatteten keine Besserung. Ganz aber blieb er schwerlich davon. Irre ich nicht, hat der Engel mit der Harfe ein Wangenroth, das ich dem Jüngeren beilegen möchte. —

Welche Befriedigung für Hubert, als die obere Reihe vollendet war!

Gott Vater noch immer der Mittelpunkt; zwischen Eva's Lockung und des Wüstenpredigers Gottesfurcht die Orgel im hellsten Licht; neben Maria's Andacht und Adam's trüben Hinausblick gesangfrohe Engel, — jeder Tafel

durfte er sich unbedingt, und mehr noch ihres Einklangs erfreuen.

Mit desto festerem Muth kann er jetzt an die Flügel des unteren Hauptbildes gehn.

Hier reicht er mit Goldgrund und Teppichen, Steinnischen, gewölklosem Himmel, architectonisch gruppirter Landschaft nicht aus. Die Pilgerschaft fordert reichres Local, jede Gestalt selbstständiges Leben.

Auch dieser Aufgabe kommt Hubert nach.

Vom Gebirg hernieder, an Felsenhängen und Triften vorbei, den Strom im Rücken, ziehen Männer, Greise, Jünglinge weiter, als wären sie lange, lange schon mit einander.

Charaktere der Mitteltafel kehren mehrfach wieder. Doch jedesmal solche nur, die dort nicht hervortreten, und hier in Form und Ausdruck bedeutend bereichert. Die Anzahl der Wandrer erscheint gering, in dem engen Raum aber als volle Schaar; nach Zufall beisammen und dennoch gepaart wie durch inneren Beruf und gleiches Bedürfniss.

Ihr Pfad ist mit hellen Cristallen bestreut und mit seltnen Korallen: den Aermsten verlangt nicht nach solchem Kleinod; rings locken Früchte und Waldesgrün: Keiner sucht Genuss oder Ruhe, jeder das Licht nur, das im geprüften Gemüthe aufgeht.

Rechts folgen auf prachtreich geschirrten Rossen bedächtige Richter, hohe Vasallen und Räthe der Hufspur des Zugs der berühmtesten Fürsten.

Zerklüftete Felsen begrenzen den Weg; zuletzt so zerbröckelt, dass sich darüber hinaus im Mittel- und Hintergrund drei Hügel mit Buchen und Wiesengrün

welligt hinter einander senken und heben; der zweite und fernste mit Abteien und Thürmen.

Vorn sitzt der alte Hubert in bequemem Sammetrocke noch wacker zu Pferd, fast gutmüthig lächelnd, mit stattlicher Nase und kleinen dunkelen Augen, die vorwärts in's Weite schaun. Obschon in der Reihe am meisten zurück, hält er den lichtweissen Schimmel kurz im Zügel.

Sein Nebenmann hat ebenso wenig Eil. Das vornehme ernste Profil mit römischer Nase und sprechendem Mund, die männlich hagere Form deuten auf romanischen Ursprung; die Stellung der gleichsam beweisführenden Hand auf Umsicht und kluge Rede.

Der weniger ausdrucksvolle Dritte, den fälschlich van Mander als Philipp den Guten bezeichnet, zieht eben den Zügel straffer an. Der seitwärts gehobene Kopf des Falben würde sonst unsichtbar bleiben. Und doch thut dies nur die Hand. Die trüben Gedanken sind um weltlichen Vorrang unbekümmert.

Johann, einen Rosenkranz über dem schwarzen Sammetrock, ist mit drei anderen weiter voraus. Man würde ihn nur von der Seite sehn. Doch kehrt er in rascher Bewegung sich um, und zeigt ein jugendlich rundes Gesicht: blaue Augen, gefällige Nase, halb wie zum Sprechen geöffneten Mund; nicht eigentlich heiter und nicht betrübt, mehr weltgebildet als tief, ohne Hubert's freundliche Ehrlichkeit. Ein verschlungenes seidnes Kopftuch bedeckt das Haar.

Wie ruhig besonnen blickt sein Nachbar dagegen geradeaus auf das Ziel; — und so der Letzte ebenfalls, der schönste Jüngling mit scharfgeschnittenem stolzen Profil, weder von Sorge umwölkt, noch erhellt von Hoff-

nung; während der schwarzbärtige in ihrer Mitte, um etwas zurück, emporschaut, wer weiss, ob nach Wittrung und Stunde oder dem Lösungswort, das er nicht findet.

Die durch ihr Vorgehn entstandene Lücke füllen Zwei fast in gleicher Linie mit Hubert's Schimmel; auf kräftigem Rappen, hochgewachsen ein Jüngerer in anschliessendem grünem Rock, die schwere Goldkette nachlässig über dem schlanken Rücken, den Kopf in Nachsinnen vorgeneigt; daneben in Purpurmantel halb abgewendet ein edler Fürst. Vor beiden reitet, noch gleichfalls jung, in hellblauem Ueberwurf der Dritte, baarhaupt und blondgelockt mit gedrungenem Hals. Sein Ausdruck ist nicht mehr erkennbar. Eine früh schon nöthige Herstellung hat Auge und Nase verdorben.

Auf der nächsten Tafel der Fürsten und Ritter windet der Weg sich um die Felsen, den Buchenhügel zur Kirche und Stadt hinauf. Nach links hebt sich ein höherer Berg, wiesengrün und belaubt, mit Cypressen und Pinien gegen das Hochgebirg, dessen Gipfel von Schneefeldern glänzen. Tyrol, Italien sind schon nahe.

Noch aber hat der Zug die Felsenreihe nicht hinter sich. Dem Beschauer zunächst in Stahlrüstung reiten, das Kriegspanier in gepanzerter Hand, drei lorbeerbekränzte Streiter altflandrischen Stammes; Jeder wie St. Georg im Sattel.

Der erste auf muthigem Grauschimmel sitzt unbewegt, dem Pferde willenlos Luft gebend, das ungeduldig den Nacken biegt. In die Schlacht, zum Turnier zög er anders aus. Die Wallfahrt hat sein ganzes Sinnen nach Innen gekehrt. Sie kann ihn nicht beugen und nicht erheben; sie macht nur die Lippe stumm und das Auge blicklos.

Sein Waffenbruder auf weissem Ross, mit graublauen Augen und weichen Zügen neigt in schmerzreicher Rührung das schwere Haupt, als hätte das Gedächtuiss der Leiden Gottes alles Erz seiner Seele hinweggeschmolzen. Nur der dritte Jüngere auf dem schon müderen Braunen sieht scharf in die Ferne wie auf der Wacht.

Dem hispanischen Fürsten an seiner Seite dämpft ein trübes Sinnen den stechenden Blick. Er achtet des silberhaarigen Maulthiers nicht, das hinter dem Streitross wie hinter dem feurigen Rappen zurücksteht, der mit vorgestrecktem Kopf und glühenden Augen dicht am Felsen den Kaiser trägt.

Vier andere, in Charakter zum Theil die bedeutendsten, bringt der schmale Pfad in die zweite Reihe.

Nur ein schwarzer Pferdekopf ist zwischen den vorderen Rittern im tiefsten Schatten erkennbar. Sein fürstlicher Reiter mit der kräftigen Adlernase, wettergebräunt durch Jagd und Krieg, trotz ergrauendem Haupthaar der stattlichste, blickt aus den gerötheten alten Augen fest auf jedweden Ausgang.

Geringere Bedeutung neben ihm hat der rundwangige Slawenfürst in grünem Brokat und reichem Geschmeide. Um so würdiger folgt Beiden der Heilige Ludwig, die Lilienkrone auf kurzgeschnittenem schwarzem Haar, fast hoffärtig in Stellung und Ausdruck, milderte den edlen Stolz nicht ein Leidenszug. Der treue Gefährte, mehr Freund als Diener, in blauem Barett, sucht bekümmert das niedergesenkte Auge des Helden.

Die Anordnung beider Tafeln ist trefflich berechnet. Jede Gestalt bleibt ihrer Wichtigkeit nach verständlich und in Gebrauch der Hände und Zügel, in Abwenden und

Zukehren durch unbefangene Motive verschieden, wie solch Beisammen und Reisen giebt. Von aussen gesehen scheinen Berg und Thal, Temperament, Bewegung und Physiognomie der Pferde; Rüstungen, Riemzeug, Sättel und Trachten mit alleiniger Vorliebe aufgefasst. Kaum aber blickt man den Wandrern in's Herz, so verliert sich das Uebergewicht in demselben Maasse, als die Aussenwelt für den Blick der Pilger verschwindet, der nach Unsichtbarem allein noch späht. Und bald belebt die verwandte Stimmung dann auch die Umgebung so wahr und getreu, dass kein einziger Zug nur dem Maler gehört, jeder den Dingen und Charakteren.

Wäre dies nicht ein Ausdruck, in den man sich still vertiefen muss, auch heutige Künstler könnten davor noch Ehrfurcht empfinden, wie vor unschätzbaren Wundern der Kunst.

Selbst die nicht gleichmässig durchgeführte Muskulatur der Pferde, hier und dort steif gehobene Beine, die zu breite Brust und der starke Leib würde vor der Erkenntniss weichen, Charakter und Ausdruck auch dieser Thiere sei schlagender nicht zu treffen.

Bei dem kleinen Maassstab ist die Zeichnung feiner, die Modelirung weicher, der Farbeneinklang, der leichte Fluss trotz gesteigerten Reichthums sorgsamer.

Unter klarblauem Himmel ragen die Hügel und Wälder saftgrün über und neben dem grauen Felsen, von dem sich auf bräunlichem Boden die milchweissen und kohlschwarzen Rosse, die Falben, Braunen und Grauschimmel mit nöthiger Schärfe sondern. Für Wämser, Röcke und Mäntel kehren Blau, Zinnober, Purpur und gelbwarmes Grün in wohlthätiger Abwechslung wieder,

gedämpft und gehoben durch dunkles Violett bis zu lieblichem Hellblau, durch graues und bräunliches Pelzwerk, braunschattiges leise gekühltes Fleisch und den abgewogenen Luftton, der unterordnet bis in die Ferne.

In Vertheilung und Gleichgewicht bleibt die Tafel der Richter von einfacher Ruhe. Hubert's eigener Schimmel tritt bescheiden zurück, damit auf dem Nebenflügel die Rüstungen — aus braungrün in stahlblau und weiss — die seidnen Paniere, die hellen Bergreihen wirksamer leuchten, und ein noch glänzendes hohes Licht auf die Wölkchen fällt, die leichtgekräuselt aus Silberduft mitwandern und weiterziehn.

Wie um Gott Vaters Herrlichkeit her die obere Reihe durchweg auf Entgegenstellung beruht, (p. 106.) in der ähnlichen Art schreiten, als Gegenseite der Richter und Streiter, die Pilger und Einsiedler langsam dem Ziele näher; Handwerker, Verbrecher, Landsknechte, Mönche, der Welt seit lange entrückt, oder jetzt erst entsagend; alle zu Fuss, die meisten baarhaupt, in dunklen Kutten. Sie haben die Zelle, den Lärm der Werkstatt früher verlassen als die Fürsten Burg und Schloss. Sie sind auf rauhem Wege schon jenseits der Alpen. Grün und frisch wie im nördlichen Sommer umgeben sie Bäume und Blüthen des heissen Südens.

Den Einsiedlern liegt bereits rechts ein steiler Hügel im Rücken. Aus dem dichten Wald, der den Gipfel mit Pinien und Palmen krönt, senkt sich der Pfad neben Sträuchern und Laubholz in's Thal, wo rechts wieder zerklüftete Felsen, links Orangenstämme den Weg verengen.

Magdalena, die frühste Büsserin, mit einer zweiten Heiligen, das blonde Haar welligt über Schultern und

Hals, die Lippen leise von Schmerz bewegt, treten um die Felsecke eben in's helle Licht. Vor ihnen halten vier wilde Gesellen im Gehen inne. Der tückische Erste dem braunen Gestein zunächst, schwarzhaarig, mit herabgezogener Nase, verdrüsslich, dass er die schlimmen Gedanken nicht bannen kann; der Nachbar, röther, gesunder, von ähnlichem Zorn; der Dritte weniger bös, doch starrer in Blick und Seele; kaum sichtbar der Letzte, fast wahnwitzig stierend. Auch in der Vorreihe lehnt sich der Eine gegen die Felswand. Er kommt aus der Wüste, wo die Sonne den Scheitel sengt, aus Höhlen, in welche kein Tagesschein dringt, die Züge verwittert halb, halb verschwommen, das thierische Lockenhaar ungepflegt, die Stirn wie von ehernen Banden umspannt, und doch in der dumpfen Seele noch willenlos weitergrübelnd und rastlos ringend. Wie anders sein Nebenmann im Profil, mit geschmeidigem Rücken, gekrümmt nicht vom Alter, obgleich sein Lockenhaar sich schon färbt. Hat er gesündigt, geschah es aus Leichtsinn und Menschenlist. Er möchte auch hier noch irremachen, bereden, wie's kommt und trifft. Der kahlköpfige Mönch ihm zur Linken ist gläubiger. In reichem Kloster behaglich genährt — der Leib und das volle Gesicht bezeugen's — geht er ehrbar als läse er sein Brevier gesenkten Blicks vorwärts.

Der einsamen Sammlung sind alle geweiht. Ob ihr Durchbruch gelingt? Nicht hier auf dem Wege, vielleicht a mZiel.

Als die Würdigsten schreiten zwei Greise voran; einst Ritter und Krieger, zum Lebensabschluss nur dem Geöbniss der Busse getreu.

Links von breiter Gestalt des Stabes noch kaum benöthigt der Jüngere, den Rosenkranz zum Gebet in der Hand, auf dem Mantel das Kreuz, ruhig, als wär er auch dieses Sieges gewiss. Wer aber ist fleckenlos vor dem Herrn!

So beugt auch den Aelteren nicht nur die Last der Jahre. Das Haar ist minder silberweiss, doch die gefurchte Wange, der schleppende Gang, jeder Zug spricht von gebrochner Hoffnung. Ein Reisiger mit braunblondem dichten Bart und gestülpter Nase begleitet ihn in der braunen Kapuzze wohl nur aus gewohnter Treue. Verdrossen blickt er ins Weite, der Fussfahrt müde, auf der es nur Kämpfe der Seele giebt.

Derselbe Wald von Orangenstämmen, Strauchwerk, Cypressen und feingefächerten Palmen erhebt sich rechts auf der Tafel der Pilger. Links schlängelt der Weg sich von dem niederen Hügel durch's Rasengrün; in der smaragdenen Ebene fliesst zwischen baumbewachsenen Ufern der Strom, dahinter liegt blaugrau die ferne Stadt vor grünblauen Bergen; und wie über den Einsiedlern Kraniche nordwärts ziehen und Dohlen flattern, sind Vögel auch hier aus den Baumgipfeln aufgestört.

Die Eremiten sondern sich noch zu deutlichen Gruppen. Die Pilger gelten während der Wallfahrt schon als gemeinsamer Tross, aus welchem viele nur mit Stirn und Augen, Haar oder Kappe hervorragen.

Solch eine Heerde bedarf des Führers. Wem hätte sie Hubert sicherer vertraut als dem H. Cristoph, der gliederstark auch in freiwilliger Frohnde schaffte und diente, bis das Licht ihm aufging in Christi Liebreiz und holdem Wort. Riesig mit gewaltigem Haupte und flie-

gendem Bart schreitet er Jedem voraus; stumm seines Amtes wie Einer waltend, der nur noch nach Innen lebt. Die hässlichen Füsse, die nackten Beine, der mannshohe Stab erinnern allein an sein früheres Amt. Halb das Gesicht zurückgewendet, zeigt er niederblickend den steinigen Pfad für Gering und Vornehm, Weise und Narren.

Die ihm folgende Schaar steht gegen die Einsiedler nicht zurück; ja was Ausdruck und Färbung betrifft, überbietet sie fast die Richter und Streiter. Ist doch im Volk die Mischung am buntesten.

Seit er Weib und Geschäft dahinter gelassen, wie tief in Nachdenken der Einsame rechts mit der vorgeschobenen Unterlippe. Der blondhaarige wieder, zu Christoph's Linken, mit tüchtiger Hackennase blickt übertägig empor. Sein Nebenmann scheint in Kutte und Muschelhut recht erst ein Pilger. Doch die gekniffenen Augen und Züge deuten auf Zweifel an Zweck und Erfolg, mag sich der ältliche kleine Laienbruder vorn, je beschränkteren Sinns um so vorwitziger mit Zeigefinger und Daumen den Hauptpunkt beweisen, als wisse er haarklein worauf es ankommt.

Der Nächste rückwärts mit lederfarbigem Faltengesicht kann sich schwerer finden. Mit heraufgezogenen Brauen sieht er gespannt in die Ferne. Auch der Dritte, wie redlich sonst, scheint mit Truhen und Schlössern vertrauter als mit ehrlicher Prüfung des Herzensschreins. Der bartlose Gesell in beider Mitte ist trotz Kutte und Pilgerstab mitgezogen, weil andere gingen. Ein wohlthuend reines Gemüth und Antlitz, gestärkt durch gläubiges Vertraun hat nur der letzte der Reihe.

8*

Hinter diesen schreitet noch langsam ein edler Patrizier zwischen einem andächtigen und einem verdrossenen Begleiter; weiterhin ein Jüngerer mit zurückfliegendem braunen Haar, den Blick gesenkt und wenn auch durch Uebelthat nicht bedrückt, von dem nahen Ereigniss im voraus erschüttert.

Und der Letzte von allen, in blödsinnigem Gelächter die Zähne fletschend? Das Auge des Herrn kann gnadenreich auch dies schuldlose Dunkel wieder erhellen.

Jede Farbenfülle und Pracht ist verbannt. Von den Einsiedlern tragen die weiblichen Heiligen allein buntre Gewänder, unter den Pilgern taucht hier und dort nur eine violettene oder blaue Kappe, eine hellrothe Kutte auf. Selbst Christoph's faltiger rother Mantel über dem kurzen blauen Rock scheint farbiger nur im Abstich der grauen und braunen Gewänder. Dafür ist der Grundton tiefer, der Schatten kräftiger, Gestein und Weg bräunlicher. Doch der Himmel darüber bleibt klar und blau, die Wolken schimmern, die Wiesenhügel, das volle Laub sind thaufrisch grün, und die Sonne begrüsst die Cypressenspitzen, den Fluss so warm, als schmücke die Natur sich an diesem Tag für schmucklose Pilger nur um so reicher! — —

Die Haupttafel, welche die Flügel trennt, führt die beibehaltne Entgegenstellung auf einen Mittelpunkt streng zurück. Fülle und Lieblichkeit dürfen schon in der Landschaft weder zerstreuen noch anziehn. Der einfache Wiesenplan steigt von dem vorderen Born des Lebens gemach zu der kleinen Erhöhung, auf deren Altartische im Mittelgrund das Lamm sein Blut in den Goldbecher ausströmt.

Engel knien im Kreise umher: zwei Grössre das Rauchfass wie Chorknaben schwingend; je vier in Anbetung; die Letzten mit Säule und Geissel, Kreuz, Lanze und Schwamm. Gegen den Hintergrund welligte Rasenhügel, rechts und links Orangengebüsche, Weinreben, Feigen und Rosen; in letzter Ferne Jerusalem, Kirche an Kirche, Thurm an Thurm, in der Mitte ein offener Blick auf bläuliche Berge, und hoch in den Lüften die Taube, die feine Lichtfäden nach allen Weltenden niederstrahlt.

Die eifrigsten Wandrer sind längst zur Stelle.

Vorn von dem Brunnen aus je im Viertelkreis knien Propheten und Apostel neben einander; so feurig, wie sie das Lamm geweissagt, so hingebend wie ihr Lehramt und Tod.

Hinter ihnen bis zum Bildrande steht der Klerus in kirchlicher Pracht: Päpste, Bischöfe, Priester Kopf an Kopf, der Erlösung nur dem Beruf nach näher, in diesem entscheidenden Augenblick um so tiefer bewusst, was sie den Laien gleichstellt. Die Vordersten allein in ganzer Gestalt, die übrigen gültig nur in der Menge, zu einander ohne bestimmteren Bezug und kaum die Bedeutendsten ausgezeichnet. Ihr ruhiges Dastehn, Dabeisein genügt. Und so im Gefolg auch Verbrecher und Sünder; Darunter Hubert, jünger als während der Wallfahrt, wärmeren Wangenroths mit weniger ausführlichen ernsten Zügen.

Die Gegenseite füllen die Laien. Vorn vollständig sichtbar ein Sänger uralten Nordens, den grünen Lorbeerzweig in der Hand, ein heidnischer Priester, ein greiser Führer; markig, wie dies nur Hubert vermag, und durch weite Talare noch stattlicher. Dahinter, dem Lamm

zu, in buntem Gemisch: Germannen, Slaven jedweder Stammes; einige wie nach Jahrhunderten aus Klüften, Wäldern und fernen Ländern, alle bekehrt und zu jedem Grad, jeder Art der Andacht auferweckt; diese leiblich geblendet von neuem Licht, jene in wortlosem Beten und Hinstarren; andre willig in fester Sammlung, und ebenso Zweifelnde, Fragende, die nach Antwort ausschaun und nach Hülfe aufwärts in schwerem Kampf.

Dem Lamm, den Engeln wagt Keiner zu nahn. Die Grenze, die hier vom Hochaltar trennt, ist wie von unsichtbarer Hand gezogen.

Die Seliggesprochenen im Hintergrund folgen innen und aussen der gleichen Empfindung.

Ueber Kreuz dem vorderen Klerus entgegen, als kämen sie von der Gottesstadt her, treten die Märtyrer zwischen den Hügeln aus Reben- und Feigengebüsch hervor, feierlich in reichstem Ornat, St. Livin, Patron der Genter, und Stephan kenntlich; gedrängter als vorn, aber in Priestergewohnheit des Heils gewisser; nur die strengen Büsser am Ende des Zuges von wilderem Ausdruck und herberem Schmerz.

Links aus Rosengezweig sind die weiblichen Heiligen hervorgewallt: Dorothea, Agnes, Barbara, die holdeste Schaar, palmentragend in Feiertragsschmuck, niederschauenden sinnenden Blicks, als fühlten sie vor dem schuldlosen Lamm noch herzlicher ihren Unwerth.

Auch sie zusammt treten nicht weiter vor. Sie stehen am Ziel, wo Schweigen und Demuth die höchste That, und die tiefste Versöhnung noch Trennung ist.

Charaktere und Ausdruck gehören Huberten eigenthümlicher noch als auf anderen Tafeln. Theils in lieb-

lichem Adel und Jugendreiz, theils in Naturkraft auffälliger Formen und Züge. Dem feineren Maass strebt er weniger nach. Wie viel Studien er benutzt, die Zahl der Gestalten wird allzugross, um für die meisten nicht mit der Erinnerung zufrieden zu sein, die nur Bezeichnendes festhält und absichtslos steigert. Je härter und störriger das Gemüth, desto zwangvoller scheint die gewaltsame Andacht. Doch auch dann nur als innerer Seelenstreit. Geberden und Stellungen beherrscht die Sabbatruhe des heiligen Tags. Selbst die Gedrängtheit wahrt überall Würde noch, Luft und Raum.

Wie die Gruppirung den Blick sofort auf den Hauptpunkt zieht, hebt das gesammte Licht auch unmerklich den Engelkreis, den Altar und auf weisser Decke das Lamm hervor, das strahlenumkränzt so ernst und geduldig dasteht, als wär es der Heiland und nicht sein Sinnbild. Der Brunnen, die Hügel, Klerus und Laien sind leise beschattet.

In ähnlicher Art lässt das saftbraune Grün der Wiesen und Bäume, der bräunliche Steinton der weiten Stadt den farbigen Jungfrauenflor heller erglänzen. Und treten gegenüber nun auch im Kreise der Laien Talare und Kappen in scharfen Färbungen streng heraus, das mildernde Graubraun und Violett der vorderen Propheten, die gleichmässig rothen Ornate des Klerus links, die meist blauen oben der Märtyrer bewältigen mit Nachdruck jede Buntheit und bedürfte es noch eines neuen Gewichts, so verbreiten Gott Vater, Maria, Johannes auch über die untere Reihe solch eine Ruhe, dass nur der Eindruck zurückbleibt von Macht und Frieden. (Schnaase. Niederländ. Briefe.p. 316 u. 317.)

Als Zeichen von Johann's Nachhülfe entscheidet diese Tafel den ganzen Streit. Was Johann hinzuthut ist meisterhaft nur in seinem Maassstab.

Den Haupttheil der Landschaft, die heilige Stadt, Altar und Engel, die bedeutendsten Charaktere mag Hubert noch selber vollendet haben.

Johann legt die erste Hand wahrscheinlich an die kleinen Figuren der Märtyrer. Die letzten Köpfe, auf's einfachste charakteristisch, lässt er unangetastet. Die vordersten führt er dafür mit einer Genauigkeit durch, die Dow und Mieris nicht überbieten. Auf einer Bischofsmütze sondern sich hunderte von Perlen, kleiner als feinste Nadelknöpfchen, in Lichtblick, Halbschatten, Schatten so voll und rund, als kaum die haselnussgrossen der oberen Engel. Und mehr noch: — den fast unerkennbaren Zeigefinger am Händchen desselben Bischofs umschliesst ein Goldreif mit einem Rubin in zackiger Fassung! Mit Hubert's Styl und Malart verträgt sich dies Spielwerk nimmermehr. Dergleichen hat nicht einmal der überzierliche Hemling gethan. Und welche Wirkung vollbringt dieser Eifer, der nun auch die Jungfrauen drüben nicht anders behandelt? Wären sie nicht verputzt und durch Herstellung stumpf, die haarscharfe Sauberkeit würde mehr als jetzt schon den bescheidenen Luftton durchbrechen, den Hubert gerade in dieser Gruppe wie in den Gebüschen und Hügeln sorgsam berechnet hatte. Wer noch aber zweifelt, betrachte sogleich die blauen und weissen Lilien vor den Gebüschen. Johann hätte den Duft noch, wär's möglich, hinzugemalt. Was er an den Engeln ergänzt, macht der jetzige Zustand zweifelhaft. Die stahlgrauen Töne in den braunschattigen Gewändern, der sanft ge-

kühlte Fleischton können schon von Hubert herrühren. Physiognomien und Ausdruck stimmen mit den Singenden und Musicirenden oben.

Auf die vorderen Gruppen lässt Johann sich weniger ein. Hubert hatte die meisten Köpfe nur einförmig bräunlich untermalt und andere kaum sorglicher fertig gemacht, als etwa den schwächsten auf der Tafel der Pilger; jüngere rundlich, ältre mit Angabe nur der bedeutendsten Züge, und so die Hände ebenfalls kurz und voll, mehr breit und gleichförmig als verschieden und fein; die Gewänder einfach ohne härtere Brüche. Auch die vollständig sichtbaren Gestalten hob er nur nach Verhältniss hervor, damit bei Vereinzelung der Charaktere die Wirkung der e i n e n Gemeinde durch nichts gehemmt sei.

Johann's bisheriges Verfahren hätte zum Gegentheil führen müssen. Die festere Sonderung wäre ihm ohne Frage gelungen, der erschwerte Zusammenhang leicht missglückt. Von diesem Versuch steht er weisslich ab. Und doch durfte der Vordertheil so nicht bleiben. Johann erwählt einen Mittelweg. So viel er kann mildert er das einförmige Braun durch genauere Modelirung, kühles Wangenroth, grauere Schatten. Ausserdem glättet er hier das Haupthaar, dort einen Silberbart, führt bald die Hände aus, bald die Füsse, bald Gewänder und Physiognomien. Das Gleichgewicht stellt sich dadurch nicht her. Von Nahem gesehen vermehrt sich nur die Ungleichheit selbst der vorderen Köpfe. Im Einzelnen ist jedoch nach späterer Zuthat jetzt kaum mehr zu sagen, was ihm gelang oder fehlschlug. Wenn er auch Hubert's Stelle nicht völlig ersetzt, muss man ihm doch für den Eindruck danken, durch welchen noch heute das Ganze fortwirkt.

Von dieser Tafel aus lässt sich zuerst auch der Antheil Johann's an den Flügeln bemessen. Das Ergebniss ist einfach. Jm Unterschiede des Mittelbildes liess Hubert sämmtliche Flügel bis zur letzten Durchsicht fertig zurück. Johann's nachbessernde Hand hätte ganz ohne Nachtheil ruhen dürfen. Jedenfalls thut er mehr als nothwendig war.

Hubert vernachlässigt und bevorzugt nichts. Die gleiche Liebe trifft Nebendinge wie Hauptzüge. Aber er detailirt keinen Theil zum Schaden des andren.

Mit eigenthümlicher Meisterschaft behandelt er Bart und Haupthaar; charakteristisch, wie's Jedem wächst und wie er's trägt, in naturtreuen Massen, welligt, in weicheren Locken, dicht, lose, selten vereinzelnd, und dann noch mit freierem breiteren Pinsel; Haar für Haar nur an nackten Beinen und Adam's Brust. Die Mähne des helläugigen Falben, des Rappen, welcher den Kaiser trägt, Christoph's flatternder brauner Bart dürfen als Maassstab und Beispiel gelten. Nun ein Theil der Mähne von Hubert's Schimmel! Wie zierlich gelockt, wie kleinmeisterlich nachgezählt. Und ebenso bei dem Grauschimmel der zweiten Tafel. Mit demselben Kamm streicht Johann fast sämmtliche Bärte und ordnet und lockt das Haupthaar. Hubert liebt überdies im Haar kein zu hohes Licht. Seine Schattenkraft sorgt schon für volle Rundung. Er spart Helle und Glanz für Seide, Stahl und spiegelndes Gold. Johann will die Physiognomieen heben, die Köpfe sprechender, feiner runden. Ein Goldblick auf blondem Scheitel, auf jeder kleinen gekrausten Locke, ein Silberschein auf schon ergrauendem Haupt und jeder Welle des langen Barts, ja mehr noch, auf jedem

einzelnen Härchen, ergiebt sich als naheliegendes bestes Mittel.

Ob nun auch die Locken sich steifer baun, ob sich sondert, was Hubert verbinden wollte, Johann geht, einmal im Zuge, besonders die näherstehenden Köpfe durch, und gerade am meisten da, wo Huberten minderes Detail genügte. Selbst Haare, die Hubert braunschwarz liess — am vorderen Pilger der zweiten Reihe — verschont er mit seinem Silbergrau nicht, und macht Männer zu Greisen. —

In Fleischton und Charakteristik der Physiognomien ist er glücklicher Weise um vieles bescheidner. Muthmaassliche Spuren trägt hauptsächlich nur die Tafel der Richter. Weshalb sollte er nicht sein eigenes Portrait verähnlichen und die gleiche Sorgfalt auf das Bildniss des Bruders wenden. Beide sind dadurch minder klar und aus einem Guss. Auch den Profilkopf des Kanzlers neben Hubert, die knochigen mageren Hände desselben Mannes, wie des dritten und fünften neben Johann, das Licht an Ohr, Nase und Hals des schlanken Jünglings im grünen Wamms und seines Nachbars kann Er oder Blondeel erneuert haben. Sie gehen aus Hubert's Fleisch- und Luftton heraus.

Bei den Streitern begnügt Johann sich mit leichter Aendrung des Wangenroths im Kopfe des slawischen jungen Fürsten, mit röthlicheren Lichtern im Gesicht des ersten Ritters und anderen Kleinigkeiten. —

Die Einsiedler, das Haar ausgenommen, lässt er unangefochtner, und mildert auch auf der Tafel der Pilger wahrscheinlich nur den ursprünglich glühenden Fleischton von Christoph's Antlitz.

Die Landschaften haben durch mehrfache Säubrung erheblich gelitten. Noch heute fehlt hinter den Richtern und Streitern den Hügeln und Bäumen des Mittelgrunds Licht und Rundung. Die schwarzen Stämme und Zweige sind unversehrt.

Johann's möglicher Antheil beschränkt sich auf die Orangebüsche. Das vordere hatte Hubert vielleicht des ausländischen Laubes wegen mit Vorliebe durchgeführt. Die grünen und goldigen Früchte sind wie die überreifen von treffender Wahrheit, die Blätter von jeder Verkürzung und Stellung, in der beleuchteten Krone von üppiger Fülle, und schöner noch im Schattendunkel und Waldesdickicht. Dem Bruder war selbst dies nicht genug. Was er an Locken und Bärten versucht, soll auch dem Laubwerk zu Gute kommen. Den Stämmen besonders zur Seite der Pilger, die Hubert mehr unterzuordnen gedachte. Auch hier hat jedes Blatt jetzt seinen haarfeinen Umriss, sein Licht und Halblicht und gerade der ausgeführteste mittlere Theil in kühleren Tönen, gegen die sich die einförmig gelbgrünen Früchte scharf hervorheben.

Für das übrige Laub der Sträucher und Bäume will ich Johann nicht verantwortlich machen. Schoreel und Blondeel mögen auffällige Schäden gebessert haben. Wer kann die sichere Grenze ziehn. Handschrift und Auftrag sind keck und frei, die Charakteristik gleicht der auf der vorderen Tafel, die fast blaukühle Färbung jedoch — stellenweise nur — will weder zu dem warmen sonnigen Laubholz stimmen, noch zu der hohen Cypresse und reichen Palme, dem Hügel links und dem Mittelgrunde. Eine kleinere Cypresse oben zeigt noch die Untermalung

zum Nachweis, auf welchem Wege Hubert die bräunliche Gluth auch im Grün der Landschaft zu Stande brachte. —

Die Unterscheidbarkeit wird überhaupt deutlicher erst vor den äusseren Flügeln.

Wenn irgend eine hat Hubert diese Tafeln allein gemalt.

Er kehrt auf ihnen nach Gent zurück. In Maria's Gemache mit niedriger Decke und Balkenlage öffnet das mittlere Erkerfenster den Blick auf den Markt, und das kleinere links und rechts noch auf Gärten und Häuser. Lieblicher Sonnenglanz spielt um die Giebel, den Thurm, die Dächer, und fällt in Streiflichtern hell in's Zimmer. Hier an der geschlossenen Lade hängt ein schneeweisses Linnentuch und über dem Becken der Wasserkessel, dort in der Mitte der Wand stehn Bücher neben Kanne, Leuchter und andrem Geräth; alles wohnlich und stattlich zugleich, wie im Patrizierhause des Bürgermeisters. Auch die Jungfrau mit der feinen Gestalt, dem goldblonden Haar, den schmalen Händen könnte füglich des Hausherrn Tochter sein. Sie bleibt nicht so formenschön als die obere Maria und gleicht auch den Heiligen der Anbetung nicht. Und doch gilt ihr, als Auserwählten, die frohe Botschaft. Der Engel hat schon die Flügel gesenkt die ihn lautlos herabgetragen. Die Freude des Heils in den sonst ernsten Zügen, die Rechte mit winkendem Zeigefinger gehoben, in der Linken darunter die Lilie, beugt er das Knie, lächelnden Blickes, zu Wort und Gruss.

Maria, durch die Weite des Zimmers von ihm getrennt, sieht und vernimmt weder ihn noch die Taube, zu der es sie willenlos aufwärts zieht. Ein seltsam Ahnen

nur weiht ihr Herz. Der liebeselige keusche Mund, Wangen, Stirn und die ganze Gestalt bekunden das Wunder, das sich vollbringt. Ihre Hingabe ist kein Entzücken. Die makellose Empfängniss weckt die Sehnsucht nach reinerer Würdigkeit.

Propheten und Sibyllen schaun, aus den Rundbogen oben, der heiligen Erfüllung der Weissagung zu. Ueber dem Engel, halben Leibes, in Zügen dem h. Christoph ähnlich, Zacharias mit der Rechten heftig auf die Stelle des alten Bundes deutend; über der Jungfrau, beide Arme auf der Balustrade, in ernsterem Eifer Micha. Zwischen beiden kniend blickt Cumana die Hand auf dem Herzen nieder, und links hebt die ältere Erythräa Auge und Rechte zum Dank empor.

Je häuslicher das Mysterium oben, je kirchlicher soll unten die Andacht sein. Es ist kein tägliches Morgengebet, das die Stifter halb aus Gewohnheit verrichten. Der alte Judocus in langem lose gegürtetem Rock, fast kahlen Schädels, mit längstergrautem spärlichem Bart, scheint so der irdischen Dinge ledig, so ganz voll Glauben, Frieden und Trost, als fühle er schon die Seligkeit im Angesicht seines gnädigen Richters.

Lisbetta, so ruhig sie stets gewaltet, blickt fest noch auf Zukunft und Zeitlichkeit. Auch sie ohne Zwiespalt von Haus und Kirche, Andacht und ehrbarem weltlichem Mühn.

Die bläulichen Kalksteinfiguren zwischen beiden sind ebenbürtige Meisterwerke.

Der Täufer neben Judocus öffnet, das Lamm im Arme, auch hier zum ernsten Herbeiruf den Mund; der sanftere Evangelist hält zur Seite Lisbetta's den Kelch

in der Rechten, als fordere er liebreich zum Nacht mahl auf.

Nicht hier zuerst wetteifert Hubert mit der Sculptur. So vollständig aber vermag er's jetzt erst. Es sollen ausdrücklich Steinbilder sein, wie man sie sonst an Eingangsthüren und Pfeilern sieht. Auf eigene Erfindung leistet er gern Verzicht. Er folgt vorhandenen Vorbildern nicht nur in dem gedrehten vertieften Lockenhaar, den rundlichen Füssen mit hohem Spann und sonstigen Formen. Er entlehnt mit dem trefflichen Hauptmotiv der Gewänder zugleich die schärferen Brüche und Zwischenfalten; ja, des Einklangs wegen hält er den ähnlichen Styl auf den anderen Tafeln ebenfalls fest. Versteht sich mit Hinblick auf Zweck und Bedeutung jeder Figur; einfacher für den Engel, dessen Stellung deutlich kennbar sein soll, faltenreicher für die verhülltere Jungfrau, schärfer für die bewegten Propheten, und am wenigsten für die Bildnisse; überhaupt mit dem Auge des echten Malers, der Statuen zwar zu Gemälden stellt, doch einen Gegensatz ungelöst in keiner Beziehung dulden kann. Hier recht bewährt er seine Erfahrungen. Hat er Gewandung und Grundton den Bildwerken angenähert, zieht er die Standbilder malerisch zu belebterem Ausdruck herüber. Die Johannesköpfe sind seelenweicher als jede Sculptur, das Auge fast ohne Augenstern sehend, und was von einander noch abstehn mag, vergleichen Beleuchtung und Farbenreize.

Dass diese Aussenflügel abgeblasst scheinen, ist Täuschung. Der Localton bewahrt die bisherige Kraft, das wenige Metall hat den früheren Glanz; jede Gewandfarbe besteht den Rangstreit. Die Modelirung steigt

sogar unbedingt in vollerer Rundung. Das Schattendunkel dicht neben Licht vertieft er zu solcher Wirkung auf keiner Tafel. In den gleichem und selbst in höherem Maass wächst aber auch der Zusammenhang und vor allem der Zauber der Harmonie.

Das vorwiegende Weiss des Gesteins, der Statuen, Mäntel und Kleider stimmt sich, statt nach Sommerhimmel und Wiesengrün, nach dem linderen Licht geschlossner Räume, nach erdfarbigem Estrich, grauen Mauern und braunem Gebälk. Der dämpfende Luftton schimmert bereits um die nächsten Formen. Die oberen Bogen sind bräunlicher dunkel, das Zimmer der Jungfrau graugelblich heller, die beiden Statuen grauer mit stahlblauen Schatten und kälterem Licht. Von entschiedenen Tönen hält sich die Verkündigung am meisten fern. Am Boden noch ausgebrreitet füllen schon die gelbweissen Mäntel das halbe Gemach; reizender, je feiner auch über sie hin ein Silberschein webt, der selbst das Blinken des Messings sänftigt. Dazu das Antlitz Maria's von zartestem Blond; der Lichthauch um Wange und Kinn des Engels so lieblich kühl, dass der violenbläuliche Anflug am Aermel, der dunklere Saphir an Brust und Stirn kaum überraschen, und nun auch der Fittig nach leisem Wechsel von Roth und Gelb, aussen weicher durch blauenden Duft, aus dem flimmernden Grün in's Graue röthlich zerfliessen kann.

Dies weise Maass stellt die beiden Portraite, in Grösse gegen die oberen Propheten und kleinen Sibyllen, in Farbe gegen den Gruss und die Statuen als Hauptpunkt heraus.

Man rühme Masaccio, Mantegna und Andre, Schon-

gawer, Zeitblom und Wohlgemuth, selbst Albrecht Dürer und den unvergleichlichen jüngeren Holbein — tiefere Bildnisse sind der Natur kein zweitesmal dem Kern der Seele nach abgerungen. In Berathung mit Gott hat Hubert schwerlich den Rathsherrn gesehen. Und doch dieser aufsterbende Blick, als werde der Greis sich nie wieder emporrichten, als hätten die Hände keine andere Geberde mehr als des Gebets! Dem Grabe selber schon nahe hat Hubert portraitwahr Alltägliches nie zuvor schlichter zu kirchlicher Heiligung ausgeprägt. Als Gegenseite die jüngere Gefährtin in Kraft der Bewegung noch ungeschwächt, das kluge blaugraue Auge, der festgeschlossene Mund durch stumme Sammlung wenig verändert. Kein Geschmeide ziert die patrizische Frau. Wie sauber jedoch über der Schleierhaube das Linnentuch, das die ganze Figur hervorhebt: weich dem fast schwärzlichem Grunde zum Trotz. Der grüne Umschlag an Hals und Händen wie kräftig zu dem lichtkühlen bräunlichen Fleisch, und das violetröthliche hellere Kleid noch in vollem Gleichgewicht mit dem zinnoberdunkleren Rock des Alten. — —

Welch ein Meister hätte Johann sein müssen, fielen auch diese Tafeln ihm zu: ein Meister, der so beginnt, wie kaum die allervorzüglichsten enden!

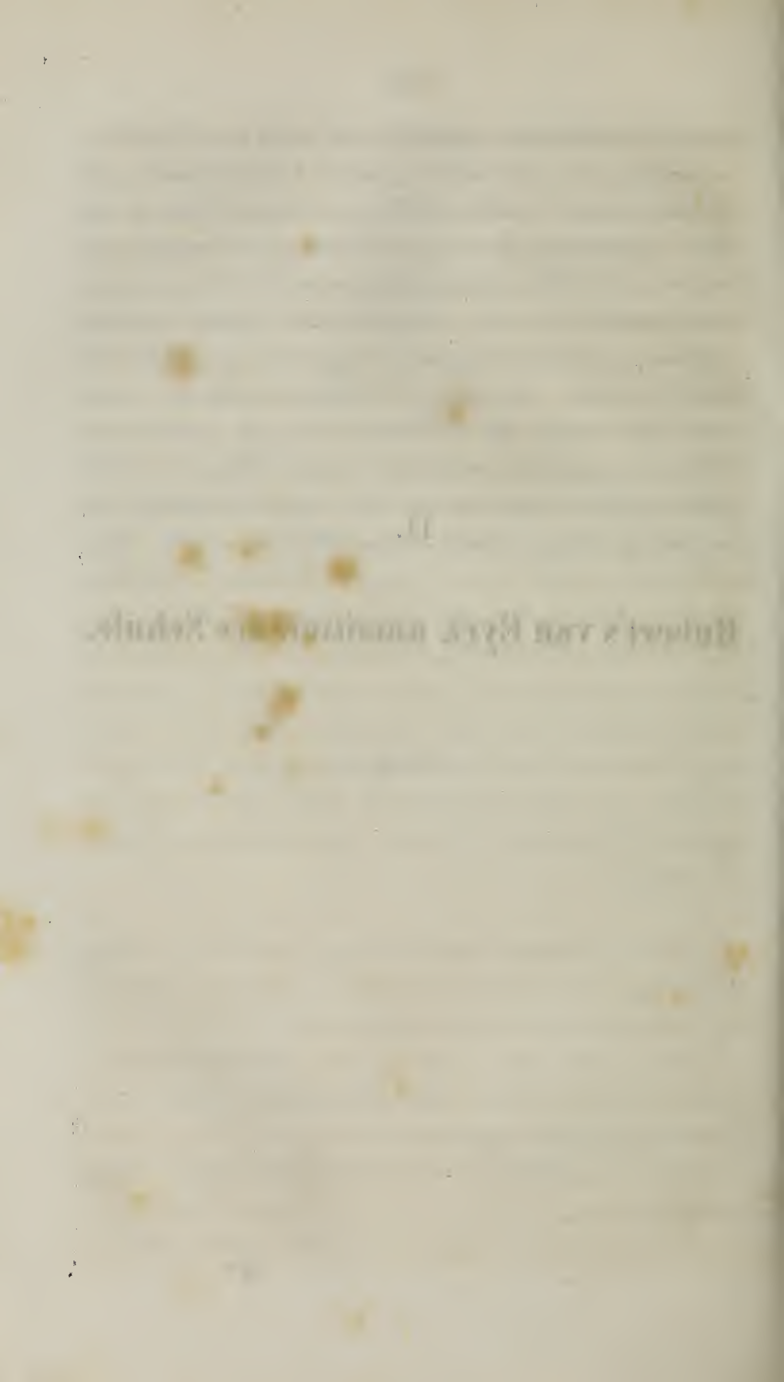
Maria, Gott Vater, Adam und Eva Huberten beilegen, und das malerisch Beste dem Jüngeren lassen, heisst jedem Entwicklungsgesetz widersprechen.

Selbst von Johann's Nachhülfen habe ich hier wenig entdeckt.

Die Propheten sind flüchtiger behandelt, doch in Ton, Charakter und Pinsel von Hubert's, die Ergänzungen an den Statuen von gröberer Hand. Zur Bestätigung des Ausspruchs, an den Sibyllen sei vornehmlich Gerhard van der Meere thätig gewesen fehlt mir, bei dem jetzigen Zustand, die Sehergabe, aus dunkelndem Staub und Firniss zu weissagen. Erst die Reinigung kann darthun, ob diese Ansicht so haltlos ist, als die weitere Vermuthung, die, mit Ausnahme der Köpfe und Hände freilich, das Meisterbild, den Gruss des Engels, ebenfalls auf denselben Gerhard, den schwächsten Nachfolger überträgt. (Passavant. Kunstreise durch England u. Belgien. p. 377.)

II.

Hubert's van Eyck unmittelbare Schule.



Einleitung.

Wenn von Firdusi gerühmt wird, er habe in seinem Schahnameh Mythe, historische Zeit und Sage den folgenden Dichtern vorweg genommen und sie für Stoff und Form in andere Bahnen gedrängt, versperrt Hubert's Vollendung seinen nächsten Schülern den gleichen Anlauf.

Je grösser der Umkreis, den er vierzig Jahre lang ausdehnt und abschliesst, je charakterfester er schildert und malt, desto kleiner für das jüngere Geschlecht die Fundgrube eigenen Schaffens. Mehr noch als ehedem Giotto und später Masaccio den Italienern lässt Hubert einen fertigen Stempel zurück, so gediegen in Ausdruck und wohlerprobt, dass es sich, der Hauptsache nach, nur noch um Verwendung handeln kann. Ein in Grundformen anderer Stempel hätte einen zweiten Hubert nothwendig gemacht.

So verschwenderisch aber sind Gott und Natur nicht im Verleihen des Genius. Nach Dante wird neben dem kühleren Petrarca der lebensfrische gelehrte Boccaccio bereits ein Wunder. Wie soll eine Kunst, die voll und

ganz aus dem Blüthezustand des Volks entspringt, sofort schon von ihrer Richtung abgehn, wenn sich das Leben doch rings umher weder in Zwecken und Anschauung, noch in Erfolgen und Schicksalen ändert.

Beides trifft jetzt für Flandern zusammen.

Wie meist bei Reichen und Mächtigen, ungewöhnliche Glücksfälle steigern in rascher Folge Philipp's Begier nach umfassender Herrschaft. Seit Jahren bereits dem Oberlehnsherrn gegenüber von entscheidendem Einfluss, erlangt er durch Aussterben des Markengrafengeschlechts 1429 Namür; dem portugiesischen Königshause wird er durch dritte Heirath verwandt; der unverhoffte Tod seines Vetters Philipp bringt ihm Brabant, Antwerpen, Limburg, und günstiger noch verwandelt Jacobinens letzte Thorheit sein Erbrecht auf Holland in Eigenthum. Ihrem Vertrag entgegen, ohne Einwilligung kein neues Eheband zu schliessen, lässt sie sich mit Frank von Borselen heimlich trauen und giebt, als ihn Philipp gefangen setzt, grossmüthig die letzten Anrechte hin, den Bedrohten zu retten. (1433.) Auch in Hennegau, Seeland und Friesland ist nunmehr Philipp Meister und Herr.

Zum erstenmal aber folgt jetzt eine Zeit blutiger Kämpfe mit den bisher so getreuen Städten.

Philipp's Hofhalt fordert inmitten dauernder Kriege erhöhte Steuern, gewerkreichen Bürgern am meisten zur Last. Kein schlimmerer Prüfstein für Geduld und Gehorsam. So lange der Friede mit England währt bricht der Unmuth nur zu bald beschwichten Unruhen aus. Doch längst neigt Philipp zu Frankreich. Aussöhnung mit Carl VII verspricht mehr Vortheil als Englands Feindschaft Nachtheile droht. Das alte Bündniss soll sich wo

es geknüpft ward lösen. Eine Versammlung, wie Deutschland sie kaum zu Kostnitz gesehn, vereint sich in Arras zur Erledigung des englisch-französischen Kriegs. Papst und Kaiser, die mächtigsten Könige, die grössten Städte senden Botschaften und die ruhmbegierige Ritterschaft eilt bis von Spanien her zu Kampfspielen an den burgundischen Hof. (1434.) Philipp kann sich wie nie zuvor zu den Grössten unter den Grossen zählen.

Der Erfolg rechtfertigt seine Pläne. Verweigert auch England den Frieden, mit Carl kommt ein Vertrag zu Stande, der Philipp's Gebiet nach Westen erweitert und den Lehnsverband fast thatsächlich aufhebt. Der Papst stimmt der neuen Freundschaft zu, das Concil zu Basel bestätigt sie beifällig. Selbst die flandrischen Städte, Gent voran, dann Ypern und Brügge, rüsten ein Heer von 30,000 streitbaren Männern zur Eroberung von Calais, das eine holländische Flotte von der See her einschliesst. So leichten Kaufs aber wird der Sieg nicht errungen. Die Belagerten zeigen den alten Muth und ihre herbeigeeilten Schiffe zerstreun die feindlichen Barken. Noch sind von den Gentern kaum 120 erschlagen, so ist den Städten der Krieg schon leid. Ihr Heer verlässt in Eil das Lager, und mag den Herzog der jähe Zorn fast zum Wahnsinn treiben — kein Drohn, kein Flehen hält sie zurück. Nun ist alles und jedes wie ehedem. England die Plage der Küstenstrecken, der Handel in Stocken, Graf und Städte, Bürger und Rath in Hader, Gewaltthat und Rache in blutigem Wechsel. Nur im Hauptpunkt hat sich die Sache geändert. Ueber die Städte bleibt jedesmal Philipp Sieger. Sein Wille, gegen Schuldige streng, gegen Reuige gnädig, greift hier mit Klugheit,

dort mit den Waffen durch. Seuchen und Hungersnoth leisten ihm Hülfe. Brügge muss sich nach schwankenden Siegen und Niederlagen zuerst seinen Vorschriften demüthig fügen. (1438.) Sein nächster Besuch wird zum Friedensfest. (1440.) Achtzig Spielleute mit silbernen Hörnern harren am Thor; der Klerus begleitet ihn bis zur Hofburg; die fremden Kaufherren wetteifern mit kostbaren Aufzügen; Nachts sind die Thürme und Häuser erleuchtet. Von Dauer ist leider die Ruhe nicht.

Philipp hat eben erst mit derselben Mühe die holländischen Partheien bekämpft, als missliebige Auflagen die Genter zu neuem Aufruhr stacheln. Für diesmal ernstlich, bitter und schwer. Jeder Zwist mit dem Herzog und Rath führt zu stürmischen Thaten. Die Grenzen des Kampfs werden weiter von Jahr zu Jahr, die Leidenschaft zügellos: Philipp muss zwanzig Tausend vor Gaveren so vollständig vernichten, dass er selber in Thränen ausbricht, bevor die Stadt sich seiner harten Bedingung geschmälerter Wahlfreiheit und Gerichtsbarkeit beugt. Ihre Rechte gehen über das Maass kaum mehr hinaus, das König Philipp nach ähnlichen Siegen vor drittehalb Jahrhunderten festgesetzt hatte.

Dieser letzte Schlag stellt zwar die äussere Ordnung zeitweilig her. Den alternden Herzog aber erwarten nur drückendere Sorgen.

Byzanz fällt in die Hände der Türken. Philipp in frischem Schmerz gelobt einen neuen Kreuzzug. (1454.) Er regelt schleunig deshalb das Verhältniss der überwundenen Städte, und vollzieht die Ehe seines Sohnes Carl mit Isabella von Bourbon. Doch wie streitlustig sich ihm der Adel anschliesst, wie bereit die Bürger

Geldhülfe bieten, das vorschnelle Gelübde bleibt unerfüllt. Während der nächsten Jahre nöthigen die Händel mit Friesland und dem Bisthum Utrecht den Herzog zum Aufschub, dann der Zwiespalt mit dem starrköpfigen Sohn, zulelzt die steigende Uneinigkeit mit König Carl. Als dieser mit Tode abgeht, treten andere Hindernisse an die Stelle. Kaum von der Krönung aus Frankreich zuzück, erkrankt Philipp und erholt sich nicht wieder. Das auf Befehl der Aerzte geschorene Haar wird das Symbol, seine Kraft sei gebrochen.

Für Brügge und Gent gereichen selbst diese Jahre zum Seegen. Der Ehrgeiz, das Glück, die Zähheit und Umsicht des einen Mannes hatte sie trotz aller Strafen zur stolzen Spitze des Reichs gemacht. — —

So wenig Philipp von diesem Zweck ablenkt, so wenig sich Gent und Brügge in ihren Drangsalen umgestalten, so wenig wandelt sich auch der innere Grundzug der flandrischen Kunst, welche die Bürger üben und Philipp begünstigt. Vor allem in Hubert's höchstem Bereich.

Von bedeutenden Meistern, die sich um ihn sammeln, wird keiner dem Lehrer ungetreu. Dieselbe religiöse Empfindung und Auffassung, dieselbe Malart und Ausdrucksweise verflicht sie zu einer Künstlerfamilie, in der sich die Söhne sämmtlich gleichsehn. Sie tragen alle des Vaters Züge.

Soll dieser Aehnlichkeit ohnerachtet, wie grosse Talente vermuthen lassen, von Fortentwickelung die Rede sein, so muss Hubert's Nachwirkung Seiten enthalten, die sich neuer Ausbildung nicht entziehn.

Ob er in früher Jugend die heilige Geschichte gleich

seinen Vorgängern veranschaulicht, ist für diesen Punkt von geringem Einfluss. Als berühmtere Schüler nach und nach seine Werkstatt füllen, ist jene Auffassung jedenfalls von der Gewissheit verdrängt, die Gestalten der sonstigen Wirklichkeit dürften sich zu religiöser Darstellung ohne Ausdruck von Andacht und Läuterung weder für dritte eignen, noch für sich selber. (Thl. I. p. 68 u. 69.) Und statt nur von Aussen müsse die Heiligung im innersten Herzen vor sich gehn. (p. 357—363.)

Auch Philipp, keineswegs sittenrein, doch aber kirchlich und religiös, kämpft gegen nur äussere Gnadenmittel. Er sucht die entartete Geistlichkeit, die gerade in Flandern damals schon mit Aemtern und Seelenheil Handel trieb, zu besserem Wandel zuzückzuleiten. Er kann dies in seinem geschlossenen Reich um so wirksamer, je hülfreicher ihm der vom Papst erbetene Legat Cardinal de Cusa zur Seite steht. Der freigesinnte Prälat verbietet das Vorzeigen blutiger Hostien, den Stellenkauf, und lehrt eifrig in seinen Reden: die heilige Schrift allein sei der Quell wahrer Sühne; päpstliche Ablassbriefe könnten den Klerus bereichern, doch nicht den Laien zum Heil verhelfen.

Jahrzehnte früher schon war von demselben Glauben nicht leicht wer tiefer als Hubert beseelt. Das ist die Weihe all seiner Kunst. Er macht den Ein- und Aufblick zum Hauptereigniss. Und so gross erscheint ihm die Glorie Gottes, so für alle vergossen das Blut des Sohns, so vor Beiden Jeder der Demuth benöthigt, dass Angesichts dieser Herrlichkeit der Priester jeglichen Vorrang verliert. Heilige, Klerus, Laien, alle widmen das gleiche Gefühl dem Einen Herrn der Himmel und Erde.

Die Jungfrau selbst statt Huldigung zu empfangen, bringt sie wie andere Gläubige dar. Der Mariendienst mit seiner Bevorzugung, die Feier des Marterthums ist für Hubert kaum mehr vorhanden. Kein Seliggesprochener duldet auf seinen Bildern oder thut Wunder. Auch biblische Vorgänge bleiben aus. Christus wird weder geboren noch gekreuzigt; er vertheilt nicht das Brodt und aufersteht nicht. Die Erlösung, dies eine Wunder, überglänzt für ihn jede engere That, und wie es ihm Anfang und Ende aufhellt, versenkt er auch seine Nation in Andacht vor diesem Mysterium.

Als besondere Begebenheit ist die Erlösung in voller Weite nicht auszudrücken. Sühne und Gnade halten unsichtbar die ganze sichtbare Welt zusammen, und wenn nun Hubert zu Ehren Gottes Gesandte herbeiruft aller Zeiten und jedes Stammes, und trotz der Beschäftigung jedes mit sich das Herrscheramt Christi eingreift in alle Seelen und sie sichtlich als eine Gemeinde umfasst, dann ist ihm das Grösste und Schwerste gelungen.

So schrankenlos diese Auffassung über Gegenwart und Vergangenheit hinblickt, sie lässt sich häufiger kaum wiederholen. Für eine ausgebreitet verzweigte Schule darf sie nur noch die Grundlage sein, auf der sich der nähere Gegenstand der Demuth und Liebe in jedem Werke verschieden begrenzt und immer anders und neu gestaltet. Der Vorzug katholisch religiöser Kunst, alle biblischen Hauptcharaktere in jedem Moment ihres Leidens und Siegs vor Augen zu stellen, wäre sonst eingebüsst. Und warum sollte die Malerei zugleich die Schutzpatrone und Helfer verbannen, an die sich der Gläubige

vorzugsweis wendet. Die Thaten der Treue und Nacheiferung gehören recht erst in ihr Gebiet.

Dennoch nahen sich Hubert's Schüler diesen Begebnissen fast mit Scheu. Ein Uebersiedeln nach Kanaan, zu fremden Völkern, in alte Zeit bezwecken sie weniger noch als Er. Flandrische Städte, Vorhallen, Kirchen, Wiesen und Berge sind das unverändert gewohnte Local, flandrische Trachten und Physiognomien die niemals störende Form. Was die jetzigen Meister bieten mögen, auch ihr Mittelpunkt ist noch die Frömmigkeit ihres Volks. Nur der Gegenstand wechselt, der diese Andacht erweckt. Die Stelle Gott Vaters, des Lammes, des Hostienstroms ersetzen bestimmte Begebnisse, deren Schildrung Hubert's Symbole verdrängt.

Auf reiches Geschehen kommt es trotzdem nicht an. Die Vergegenwärtigung soll nur darthun, die ganze Nation, wie in Worten und Orgelklang, lebe die heilige Geschichte auch in lebendiger Anschauung mit, und suche nach täglichem Sorgen und Thun in diesem Erlebniss Tröstung und Frieden. Dieselben Figuren, durch die sich der Hergang erneut, sollen die kirchliche Stimmung zeigen, die solch eine Rückschau Jedem erregt. Sie übertragen auf ihren Theil schon den Ausdruck, der anderwärts betenden Stiftern zufällt. Darsteller, Beschauer in einer Person geben sie dadurch ein Bild der Gemeinde, die sich an solchen Vorgängen stärkt. Ein volles Aufgehn in biblische Charaktere und deren Handlung liegt nicht in dieser Stufe. Die nöthige Verwandlung ist durch den früheren Lebensberuf der Gestalten behindert, der augenblicklich nur schweigen soll, um seinen gültigen Fortbestand an höherer Empfindung und

That zu messen. Der innere Stufengang dieser Wirkung bleibt unseren Meistern oft wichtiger, als der Anlass, aus dem sie hervorgeht.

Dafür sind Situationen am passendsten, die das ähnliche Grundmotiv in sich tragen: die Geburt, das Opfer der Könige, die Darbringung. Ausserdem alle Hauptmomente, um die sich das kirchliche Leben dreht: Taufe, Abendmahl, Kreuzigung, und am Ende der Tage das Weltgericht. Gegenstände des alten Bundes treten mehr nur bedeutsam als Gleichniss hinzu. Apokalypse, Apostelgeschichte, Legendenwunder werden in seltenen Fällen benutzt, profane Stoffe nur ausnahmsweise; Portraite in jener Sammlung, die den Kern des Charakters durch strenge Ruhe zum Ausdruck bringt.

So eng sich dadurch der Umfang wieder zusammenzieht, Gelegenheiten zur Fortbildung sind doch aufgethan. Der Grad schon, in welchem der Eine Ausdruck und Formen dem gewählten Begebniss näher einfügt, der Andre den Silberblick wortloser Andacht zum Grundpunkt macht, der Dritte auf einen Mittelweg ausgeht; Dieser den Nachdruck auf Landschaft und Architectur, Jener auf Charaktere und Stimmung legt, — dies mannichfaltige Bemühen bietet für Gruppirung, Stellung, Geberden Anreiz zu neuer Erfindung genug. Die Schwierigkeit, in nächster getreuster Zeitgestalt das allen Jahrhunderten Heilige durch Seelenausdruck allein zu schildern, bleibt durchweg dieselbe.

In wie schlichter Art wird sie meist gelöst! So schlicht, dass heutige Beschauer noch allzuoft den Sieg misskennen. Gerade das wirksamste Mittel bringt unsren Meistern

Tadel statt Lob. Was ihnen unvergleichlich gelingt, scheint der jetzigen Auffassung ungeniessbar.

Hubert darf seine Gestalten noch unbefangen bewegen. Der Gegenstand, der alle zu gleicher Empfindung stimmt ist abgesondert für sich bezeichnet. Die meisten haben kein anderes Geschäft, als das der Verehrung. Ihre ruhige innere Beschaulichkeit vergönnt dem Körper, sich unbeirrt nach seiner gewohnten Art zu behaben. Die jetzige Verpflechtung der Charactere mit bestimmter gegebenen Ereignissen setzt sie in engeren Bezug und fordert oft stärkere Leidenschaft. Und mitten in der Begebenheit ruft sie dennoch die Scheu vor der Grösse des Hergangs zu sich zurück. Was sie thatsächlich sind trennt sie der Einlebung ohnerachtet von dem, was sie darstellen. Das Gefühl ihres weltlichen Treibens und ewigen Ziels überkommt und ergreift sie tiefer als je zuvor und gebietet der weiteren Aeusserung Halt, um der inneren Sammlung Raum zu lassen. (Thl. I. p. 362.) Handlung und Andacht gerathen zwar nicht in ausdrücklichen Zwiespalt, die Umkehr aber der Situation, die sie für andere beleben sollen, zum Inhalt eigener Selbstbetrachtung spannt mit Gemüth und Antlitz auch die Geberden und Stellungen. Wie für die voreyckische Stufe die sorgenlose Lebendigkeit, gehört jetzt der ernste Rückhalt in jeder Bewegung zum neuen Ausdruck der Sache selber. Erginge sich jede Gestalt ungehindert wie im sonstigen Leben und Tagesberuf, so hätten wir nur eine Mummerei. Die Gebanntheit durch Machtspruch, dem alles gehorcht, das stumme Dreinschaun, die Kirchenruhe, sie gerade bilden die Zauberformel, die jedem Vorgang die Signatur aufprägt.

Die jetzige Stufe kann überhaupt nur in Punkten vorschreiten, nach welchen sich Hubert von seinen Vorgängern unterscheidet. In freier Lebendigkeit höheren Styls bleibt Er der Meister. Die Fülle aber der Einzelheiten, die feste Bestimmtheit in genaustem Detail, der noch übrig gelassene Grad der Treue, die reinliche Glätte und Eleganz stehn den Nachfolgern für Form, Farbe und Ausdruck offen.

Hubert's bräunlicher tiefer Grundton verschwindet allmälig. Sein einfacher Zusammenhang, das bescheidene Abwägen, der zartere Hauch reichen nicht länger aus. Die Vielfarbigkeit in hellem gesteigertern Tagesschein verlangt andere Mittel. Doch keinesweges der Kunst zum Nachtheil. Jedem Meister ist dadurch recht erst Gelegenheit zu neuer Wirkung durch reichere Vertheilung, tiefre Contraste und feinere Nüancen geboten. Er kann Gewänder, Fleischton, Nähe und Ferne geben, wie sie sein Auge sieht, und die erschwerte Aufgabe mit erfahrenem Blick immer glücklicher lösen.

Selbst nach dieser Seite war Philipp's Hofhaltung vortheilhaft. Den Weibern zugeneigt bis zum Alter, freigebig aus Hang wie aus Herrschbegier, verschwenderisch in Festen jeglicher Art, verschafft er den Gold- und Waffenschmieden, Juwelieren, Vergoldern und Malern vollauf zu thun. Wenn er Ordenstag hält oder Beilager feiert, wenn er fremde Fürsten bewirthet, bei jedem Anlass erscheint ihm das Prachtreichste kaum genug. Und nicht in Speise und Trank, Geräthen und Kleidern allein. Geschmack und Zierlichkeit adlen den Prunk. Er ist stolz auf feine Sitte der Ritterschaft, auf die flandrische Bildung in Kunst und Handwerk. (Thl. I. p. 355.) Bei

der Vermählung mit Isabella besonders entfaltete er den höchsten Glanz. Vor seiner Burg in Brügge sprudelt ein Löwe, vor der Kapelle ein steinerner Hirsch, in der grossen Halle ein Einhorn köstliche Weine und Rosenwasser. Die Wände waren mit Goldstoffen, Fahnen und Wappen bedeckt, Ritterspiele, Tanz, Gelage füllten Tage und Nächte aus, und wochenlang ging es so weiter von Stadt zu Stadt.

Solche Anschauung schärft das geübte Meisterauge zu neuem Eifer. Wo schon das Handwerk der Kunst sich nähert, kann die Malerei nicht in Handgeschick nachstehn wollen. Was an Tiefe verloren geht, muss der Gipfel feinerer Technik ersetzen. Zeit und Umgebung fordern dies Ziel. Ist Philipp wählerisch in seinem Pomp, Adel und Klerus folgen dem Beispiel, und wie zornig die Städter den Bürgerkrieg neuen Auflagen vorziehen, auch sie, die ebenso prachtliebend sind, erfreut und hebt ein so glorreicher Herr. Im Strahl seines Ruhms geniessen sie stolz das Ansehn, die Macht ihrer eigenen Schätze.

1. Johann von Eyck; Lambert van Eyck; Pieter Christophsen.

Zu den nächsten Schülern, welche am frühsten und jahrelang die Werkstätte Hubert's besuchten, gehören vorweg sein Bruder Johann und Pieter Christophsen. Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts geboren, gehen sie kaum über die Mitte des fünfzehnten hinaus, und bilden durch den verhältnissmässig getreusten Anschluss die erste Gruppe berühmter Meister. Rogier der Aeltere, ihr Schulgenoss, stellt sich klarer, von Beiden getrennt, als Haupt der späteren Schule heraus, deren Erfolge den weiteren Verlauf des Jahrhunderts füllen.

Johann van Eyck.

Bei Hubert's Geburtsjahr macht van Mander Johann nur um wenig jünger. (fol. 123. — most Hubertus wel gheboren wesen ontrent 1366, en Johannes etlicke Jaeren naer.) Als Lehrer Johann's wird aber Hubert sogleich um ein gut Theil älter und erscheint zuletzt im Vergleich zu dem Jüngeren als wirklich alt.

10*

Leider geben auch heutigen Tags die bekannten Köpfe auf der Tafel der Richter noch immer fast den alleinigen Maassstab. (p. 108.)

Ihr Abstand beläuft sich auf mindestens dreissig Jahre, und bringt man in Rechnung, dass Johann sein eigenes Portrait noch um 1430 zu verähnlichen suchte, kann seine Geburt kaum vor 1396 fallen; glaublicher erst um 1400. Was Cavalcaselle und Michiels auch sagen mögen, ein frühres Jahr stimmt mit den Thatsachen schwer zusammen. (The early flem. painters. p. 36.) Ist deshalb auch Johann's Familie aus Maaseyck gekommen, Er selbst gehört wahrscheinlich nicht wie Hubert zu den dort geborenen Kindern.

Für ihn bleibt die Wahl nur zwischen Brügge und Gent. Vielleicht war er überhaupt ein Spätling, dessen Erziehung und Pflege den älteren Geschwistern oblag, der unverehelichten Margareth, dem redlichen Hubert, der kinderlos starb. Um so lieber, glaube ich, genoss Johann Beider Unterricht. Die Schwester lehrt ihn die saubere Behandlung der Miniaturen, Hubert die Grösse des neuen Styls und den Vortheil der seit Jahren gefundenen Oelmalerei. Anstellig erwies er sich ohne Zweifel. Sein Bildniss lässt auf Behendigkeit schliessen, auf schnelle Fassung, beweglichen Geist. Auch was Hubert an sonstiger Kenntniss besass, an Weltblick und richtigem Urtheil, kam sicher dem Bruder vor Anderen zu statten.

So vorbereitet that Johann sich, scheint es, jemehr es heranwuchs zugleich durch Gaben hervor, die Huberten minder zu eigen waren; durch Gewandheit im Umgang, zierliche Sitten, leichtes Wort und bescheidenen Anstand,

den Edle und Fürsten an Künstlern lieben. (Michiels. Ibidem. II. p. 11.)

Derartige Vorzüge brachten ihm als jüngerem Mann schon mächtige Gönner. Héris macht ihn gar 1418 bereits zum varlet de chambre und Maler am Hofe Johann's von Baiern; zu derselben Zeit, zu der dieser ländergierige Fürst den Bischofsstab niederlegte, um die Erbin von Luxemburg heimzuführen. (Histoire de l'école flam. p. 112—113.) Ein varlet de chambre galt nun zwar damals nicht allzuviel. Hofsticker, Schneider erhielten den gleichen Titel. Dennoch muss jene Jahreszahl für Johann als Hofmaler Zweifel erregen. Er zählte nach meiner Rechnung eben nur achtzehn Jahr, wenn es hoch kommt zwanzig, und seine bekanntere frühste Arbeit, ein kleiner Kopf, den er der Antwerpner Malerzunft sandte, fällt erst um volle zwei Jahre später.

Jedenfalls überragt er den älteren Hubert, der emsig in Gent beschäftigt blieb, an äusseren Ehren bereits sehr bald.

Ob seine Anstellung ihn von den Geschwistern trennte, ist nicht gewisser, als sein zeitheriger Wohnsitz. Johann von Baiern war jedoch in den nächsten Jahren so vielfach in Holland beschäftigt, dass er seiner wenig bedürfen konnte. Ausserdem malt Johann gerade 1421 sein erstes bedeutendes Bild für England, und im folgenden Jahr bewilligt, heisst es, die Genter Malerzunft beiden Brüdern, kurz nach Michelle's Tode, die beide „sehr lieb gehabt", die freie Uebung des Meisterrechts. (De Busscher, Notice sur l'ancienne corporation des peintres à Gand. Annales de la société royale des beaux arts de Gand. tom. IV. p. 106. Héris histoire de l'école flam. p. 120.)

Um das Bürgerrecht von Gent dagegen scheint Johann sich niemals beworben zu haben. Die Hinterbliebenen mussten nach Hubert's Tode als Fremde zum Erbschaftsantritte Stempel bezahlen, und die Rechnungsausweise geben nicht an, dass dies von einem dritten Bruder allein geschehn sei. (Carton. Les trois frères van Eyck. p. 37.)

Den jungen Meister verfolgt das Glück. Kaum ist sein erster Dienstherr am 6. Januar 1425 gestorben, so überträgt ihm Philipp im Mai schon dieselben Aemter mit allen Vorrechten und Ehren nebst dem beträchtlichen Jahrgehalt von 100 L. flandrischer Münze, zu St. Johannis und Weihnachten zahlbar, gegen die Verpflichtung, dem Herzog, so oft es diesem gefallen werde, als Maler zu arbeiten. (Les ducs de Bourg. tom. I. p. 206 u. 207. No. 699.) Die Urkunde ist von Brügge datirt, wo damals vielleicht auch Johann sich aufhielt.

Weitere Gnaden häufen sich nunmehr von Jahr zu Jahr, so dass van Mander wohl ohne zu übertreiben sagt, Philipp habe ihn allezeit gern, wie Alexander den „uytnemenden“ Apelles in seiner Gesellschaft gehabt. (Fol. 124. b.) Dass Johann aber um seines trefflich grossen Verstandes willen auch Philipp's „heimlicher Rath“ gewesen, steht noch dahin. Erweisbar ist nur, dass Philipp ihn bald nach der Anstellung wie später mehrmals zum Gesandten in heimlichen Dingen benutzte. Wie Wauter's meint, das Bildniss einer neuen Geliebten zu malen; doch wohl auch zu andren Verhandlungen, die Zutrauen beweisen und Klugheit fordern. Jedenfalls dauert die erste Reise monatelang. Im August 1426 bereits stellt Philipp in Leyden eine Anweisung auf 91 L. aus, theils für eine

gewisse Wallfahrt, theils für „was der Herzog in Bezug auf eine weite geheime Reise schulden könnte“; und dann zum zweitenmal gegen Ende Octobers in Brügge 360 L. für ähnliche Zwecke. (Les ducs de Bourg. tom. I. p. 225 u. 242—243.)

So konnte Johann dem Bruder weder auf dessen Krankenlager beistehn, noch ihn zur letzten Ruhe geleiten. Hubert starb, scheint es, ehe Johann nach Flandern zuzückgekehrt war.

Mit dem Ueberlebenden mochte ihn kein gleich enges Band verknüpfen. Vereinsamt in dieser Rücksicht trat er jetzt vielleicht in den Ehestand. (Michiels. Hist. de la peint. flam. II. p. 67.) Seine Frau war 1426 schon zwanzig Jahr, und an Beihülfen lässt es Philipp nicht fehlen. Gleich am 3. März 1427 nimmt er nicht nur Johann's Jahrgehalt von den Befehlen über Nichtzahlung andrer Pensionen aus, sondern fügt im August ein Geschenk von 100 L. hinzu, damit Johann das Nöthige habe, ihm mit noch grösserem Ansehn zu dienen. Ausserdem lässt er im folgenden Jahr 46 L. als Miethszins von Juli 1426 bis Juli 1428 an Michael Ranary den Goldschmidt für ein Haus entrichten, das Johann auf Philipp's Geheiss bewohnt. (De Laborde. Ibid. tom. I. p. 246—247. No. 829. p. 255—256. No. 881. tom. II. 392. Nr. 4954.) Enthielte der Rechnungsbeleg nur zugleich auch den Namen der Stadt. Ein Goldschmidt Michelet Ravary war auf Nachweis anderer Notizen zu Lille ansässig. (Ibid. tom. I. p. 200. No. 683.) Doch macht nur de Laborde's Namensverzeichniss Beide zu ein und demselben Meister. (tom. I. p. 572.) Ob irrthümlich weiss ich nicht, und wenn mit Recht, bleibt zu ermitteln, ob Ravary nicht auch in Gent

oder Brügge ein Haus besass, das der Herzog für Johann miethen konnte. Nach Brügge weist nur eine unsichre Tradition. (Les trois frères van Eyck. p. 39.)

Allzulang lässt Philipp aber Johann nicht ruhen. Neue Auszahlungen bekunden auch für 1428 geheime Reisen, und kaum ist der Winter herangenaht, so finden wir ihn am Hof Isabella's von Portugal, um deren Hand Philipp durch Jean de Rouvais werben liess. (Les ducs de Bourgogne. tom. I. Introduction. p. XXX—XXXIII. p. 250. No. 858.)

Verhandlungen und Feste verzögern die Rückkehr bis in das nächste Jahr. Die junge Herzogin hält erst im Januar 1430 ihren Einzug.

Von jetzt ab steht Johann's Wohnort durch die Archive fest, die de Stoop durchforscht hat. Johann kauft sich 1430 ein noch vorhandenes Haus am Torre-Brugsken zu Brügge, das dem Capitel von St. Donat Hypotheken schuldete, und erst 1443 wieder in andere Hände überging. (Les trois frères van Eyck. p. 39.)

Die Verbindung mit Philipp bleibt dieselbe, doch kann er sich ununterbrochener nunmehr der Vollendung der Genter Tafeln widmen. Der Herzog, so weit die Nachrichten gehn, lässt ihn nur 1431 noch einmal von Brügge nach Hesdin für einige Arbeiten kommen. (Les ducs de Bourg. tom. I. p. 257. No. 891.)

Im folgenden Jahr dagegen, wahrscheinlich des fertigen Altarwerks wegen, besucht ihn Philipp in seinem Hause und beschenkt die Lehrlinge. (Ibidem. tom. I. p. 266. No. 939.) Auch die Herzogin beehrt ihn mit Aufträgen. (Ibid. tom. I. p. 339. No. 1135.)

Im nächsten Jahr 1433 wird ihm eine Tochter geboren,

die Hr. de Chargny in Philipp's Namen über die Taufe hält; eine Gunst, die der Herzog durch Sendung sechs silberner Schalen erhöht, zwölf Mark an Gewicht und von Jean Pentin zu Brügge für 96 L. gearbeitet. (Ibid. I. p. 342. No. 1149.) Die späte Geburt dieses Kindes rechtfertigt den Schluss auf eine etwa erst 1430 geschlossene Ehe wenig. Falls es das bisher einzige war, geschieht doch auch im weiteren Verlauf keines zweiten Erwähnung.

Auf geheime Botschaft schickt Philipp Johann nur noch 1435; auch diesmal aber für längere Zeit, da die Rechnung auf 720 L. lautet, von denen zwar nur die Hälfte bescheinigt ist. (Ibid. tom. I. p. 350. Nr. 1186.)

Von anderen Beziehungen Johann's zur Stadt Brügge, zu den Zeit- und Kunstgenossen, dem Hof ist nur ungenügende Kunde übrig. Was von berühmten flandrischen Schülern erzählt wird, die er gezogen, entbehrt der Beglaubigung. Die meisten, welche man nennt, sind mit ihm von demselben Alter; Andere wieder, um vieles zu jung, mussten spätere Lehrer aufsuchen.

Ein hohes Alter schreibt ihm der einzige van Mander zu; fast möchte man glauben aus Eigensinn, da doch Lucas de Heere bereits das „frühe Hinscheiden dieser edlen Blume" beklagt, und ebenso Vaernewyck in seiner Geschichte Belgien's anführt, Johann sei jung gestorben. Die Boisserée's folgten der falschen Nachricht, damit Rogier's Anbetung der Könige in ihrer Sammlung ungestraft Johann's Ehrennamen forttragen dürfe. (Pinak. Cab. III. No. 35, 36 u. 37.) Der grosse Meister musste trotz von Mecheln's richtigen Angaben bis 1470 hin thätig sein. (Waagen. Ueber Hubert u. Johann van Eyck. p. 81—83. Kunstblatt. 1849. No. 15. p. 58.)

Glücklicher Weise haben endlich beglaubigte Rechnungen einen gültigen Strich durch diese falsche Berechnung gethan. Zunächst durch Herrn Scourrion aus Brügger Archiven ein Lottonachweis vom 24. Februar 1446, der schon der Wittwe Johann's erwähnt, und schliesslich durch de Stoop die Rechnung über Begräbnisskosten.

Dieser sicherste aller Belege bestätigt Vaernewyck's und de Heere's Aussagen vollständig. Nach seiner letzten Reise für Herzog Philipp lebte Johann nur noch sechs Jahre, wie es scheint zu Brügge mit kleineren Arbeiten emsig beschäftigt.

Dennoch herrscht darüber noch einiger Zweifel. Das Rechnungsjahr, über das der Beleg für das Capitel von St. Donat vorliegt, begann Ostern 1440, (27. März) und lief bis Ostern 1441. (12. April.) Bis zur französischen Revolution wurde zu Brügge Johann's Gedächtnisstag jährlich im Juli gefeiert. So könnte er ohne Frage bereits 1440 gestorben sein, wäre nicht andern Belegen zufolge ein kleines Legat, wie schon Carton einwirft, erst 1442 an das Capitel ausgezahlt worden. (Les trois frères van Eyck. p. 42—45.)

Begütert starb Philipp's Liebling anscheinend nicht. Die Bestattung nahm nur 12 L. in Anspruch, das Glockengeläut 24 S.; nach de Stoop's Ermittelung der Durchschnittspreis für ein Leichenbegängniss dritten Ranges. (Ibid. p. 43.) Auch die Ruhestätte lag nur im äusseren Umkreis der Kirche. Erst im März 1442 wurde auf eines noch lebenden Bruders Antrag der Sarg in der Nähe des Taufbekens beigesetzt; an derselben Stelle, wo jetzt das Standbild des Meisters steht. (Ibid. p. 54. u. 55.)

Nach so kurzer Laufbahn wäre Johann's Erhebung auf Hubert's Platz, sein im nächsten Jahrhundert noch wachsender Ruhm fast unerklärlich, sähen einige seiner Werke nicht in der That zum Verwechseln denen des Bruders ähnlich.

Dennoch bleibt er neben Hubert nur ein schätzenswerthes grosses Talent, und selbst dieser gefährlichen Nähe entrückt nur ein Nachfolger, den andere schon in der gleichen Zeit in manchen Fortschritten übertreffen.

Wenn irgend wen begünstigt ihn die Gelegenheit, der ganzen Nation in's Auge zu schaun. Dem klugen Fürsten und tapfren Krieger, dem glänzenden Hofe, den feinsten Rittern und Frauen, den vornehmsten Bürgern war er länger als Hubert zur Seite. Zweimal beschifft er den Ocean und durchlebt einen langen Sommer und Herbst unter goldiger Sonne im Land der Liebe. Zustände, Pläne, Verwickelungen, anderen dunkel, erhellen sich seinem Verständniss. Er kann ihnen im Grossen und Ganzen, im Einzelnen und Besonderen nachgehn.

Wie wenig aber spiegelt in seinen Werken sich hievon wieder. Vielfacher als Hubert abgelenkt, zieht ihn nicht alles Empfinden und Schaun zu dem einzigen Mittelpunkt, von dem aus sich jede Erfahrung verwerthet. Er ist eine ärmere, engere Natur. Seine beschränkte Erfindungsgabe macht sich weder den bunteren Lebenskreis dienstbar, noch folgt sie Hubert's weiten Gedanken, und bis ins Kleinste hin grossem Styl. Johann erfindet und malt, als hätte ihm schon aus der Kindheit her Margaretha schuldlos das Grosse kleiner, das Machtvolle schwächer, und Bedeutungsloseres als wichtig gezeigt.

Die kirchlichr Richtung behält er bei. Durchgängig

beinah giebt er Situationen der Andacht. Doch weder als jenen Seelenchoral der gesammten Menschheit, noch innerhalb reicherer Begebenheiten.

Compositionen, deren weitgreifender Inhalt sich nur in verschiedenartigsten Charakteren, tiefsinniger Anordnung, voller Gruppirung auslegen kann, sind Johann's Sache zu keiner Zeit.

Als Lieblingskreis, seinem Talent gemäss, erneut er den Kultus der Jungfrau. Er lässt sie von Engeln krönen, von Heiligen begrüssen, von dem Stifter anbeten. Am glücklichsten aber gelingt sie ihm ganz ohne Nebenfigur im Rosenhag, in Kapellen und Kirchen.

Hubert's grossartig epische Anschauung weicht dabei lyrischen Schilderungen.

Johann mag Maria so sichtlich er will mit ehrfurchtgebietender Strenge schmücken, ihre Hoheit betrifft nur Aeusserlichkeiten.

Die Hauptwirkung liegt in dem Muttergefühl, das sich jungfräulich keusch mit dem Kinde beschäftigt. Nur Einsamkeit, Ruhe, Beschaulichkeit bringen auch dann noch ihr Mädchenherz zu dem stummen Versinken in das Wunder, das die Magd des Herrn zur Mutter Gottes und Königin erhebt.

Und doch ist ihm Hubert im Seelenausdruck weit überlegen. Hubert's Gestalten reden, als seien Geberde und Blick die wahre Sprache, die erst das Unaussprechliche sagt. Auch Johann's Charaktere reden. Doch weder in Worten zum Nimmervergessen, noch erzählt ein Moment ein ganzes langes vergangenes Leben. Und wie eng ist auch hierin der Kreis. Von königlicher Milde und ernstem Stolze, von Werkeltagsarbeit, von Schlachten-

muth, von Rührung, Stumpfheit, von Durst nach Frieden in Hass und Grimm, von dem wühlenden Drang nach dem Glaubensschlüssel für das Geheimniss der Dinge und ihrer selbst bleiben Johann's Charaktere stumm. Es sind nicht Menschen von Hubert's Seele. Die Naturmacht in Körper und Menschengemüth sagt dem verwöhnteren Bruder nicht zu. Schon Cavalcaselle bemerkt nach dieser Seite mit Recht: Hubert sei der Maler des Volks, Johann des Hofes. (The early flem. paint. p. 30.) Johann ist kein Freund von stämmiger Kraft, von Habichtsnasen und Adlerblick, von Auszeichnung durch entschiedene Form. Ihm genügt unter Männern ein Mittelschlag, gutherzig, wacker und wenn auch im Weltlichen ganz zu Haus, doch kirchenfrömmer von Kindheit an, und nicht wie durch innere Gewalt zum Gottesdienste herbeigezogen. Ihre Frömmigkeit ist befriedigt, als hätte ein dauernder Kirchenbesuch jede Leidenschaft ausgelöscht. Sie zweifeln und kämpfen nicht. Der päpstliche Zwiespalt, der Gent und Brügge so tief erschüttert in Hubert's Jugend, ist für Johann vorüber und längst vergessen. Nichts stört die Andacht, die sich von selbst versteht. Doch so weit sie dringt, sie scheint nicht der Weihemoment des tiefsten Lebens. Keine dieser Gestalten bringt es über ein stilles Bedenken und offenes staunendes Freuen hinaus. Sie bewegen sich kaum. Was vorgeht in ihrem Gemüth spricht die geringste Geberde aus. Johann braucht für den Jungfrauendienst überhaupt männliche Charaktere nur in geringer Anzahl. Am besten eignen sich Jüngere. Greise malt er fast nur als Stifter, und sucht sie selbstständig ungern auf.

Von weiblichen Physiognomieen gleichen in runder

Stirn, dunklen dicklichen kleinen Augen und wallendem Haar die Meisten den Engeln um den Altar des Lamms oder den Heiligen am Rosengebüsch. Einige sind eigenthümlicher. Zur Schönheit der grossen Maria neben Gott Vater erhebt sich keine. In Gewandung aber, in Sitzen, Stehen, in Halten und Tragen des Kindes gebricht es nicht an Verschiedenheit.

Bei diesem Mangel an Reichthum der Charaktere bedarf Johann eines wachsenden Aufwands in Landschaft und Baulichkeiten. So viel er kann verlegt er die Andachtsscenen in menschenleere geräumige Kirchen. Er öffnet die Hallen am häufigsten nur der Einen, die ihm das schmerzlos Liebste und Heiligste ist. Ihr Thronsessel wird zum Hochaltar oder er stellt sie aufrecht in's Schiff. Der kirchliche Ort soll die Stimmung erhöhn, in der sie für den Beschauer draussen zum Gegenstand des Gebets um Fürbitte und Vermittlung wird. Pfeilerstellung und Wölbung sind von meisterhaft richtiger Form, Statuenschmuck und Zierat trefflich; bald in Spitzbogenstyl, bald mit Vorliebe in jener Säulen- und Rundbogenpracht, für deren Würdigung ihm die Capitelkirche von St. Donat und die Cathedrale zu Tournai den ersten Anlass geben mochten.

Dennoch erwecken Hubert's Gletscher, Wiesengründe und Wälder mehr Gottesliebe und Gottesfurcht als die Feierlichkeit all dieser Dome.

Johann zieht in diesem Gebiet das Zierliche gern dem Mächtigen vor. Und wenn aus Nebencapellen der Blick zu blauen Bergrücken schweifen kann, fehlt auch diesen Fernen der geistige Hauch, der Hubert's Landschaft ganz zur Natur und doch zur geweihten Stätte macht.

Johann charakterisirt überhaupt nicht geradezu kleinlich doch jedenfalls kleiner. Was Hubert hervorhebt, verbirgt Johann oder stellt es nicht schlagend in volles Licht. Was Hubert fallen lässt, das hegt und pflegt er mit Aug' und Gemüth. Auch dann aber nicht mit der Schöpfergabe, die alles bringt, als hätte es aus sich schon Gestalt und Seele.

Johann's Naturtreue erst erweckt den Gedanken an Nachbildung. Man fühlt, er lebt sich in Menschen und Dinge nicht treuherzig ein. So leben sie nun auch in seinen Bildern, athmen, stehn und bewegen sich nicht, als wären sie's selber und folgten nur ihrem Antrieb. Sie scheinen bald minder bald mehr befangen, weil ihn ein Vorbild gefangen hält. Die Phantasie bleibt hinter der Uebung des Auges zurück. Vor Leerheit ist er dadurch bewahrt. Er kann nirgend unbedeutend und nichtssagend werden. Er dringt nur weder zu Hubert's Kern noch zu mühloser Freiheit vor. (Michiels. II. p. 109.)

Selbstständiger als in Zeichnung und Modelirung geht er in Perspective weiter. Zu schwierigen Verkürzungen bieten die ruhigen Situationen zwar wenig Anlass. Auch Thiere hat er selten gemalt. Auf den Einblick in Kirchen, in Strassen und Zimmer aber verwendet er unablässigen Fleiss. Das Bewegungslose und Unbelebte, das sich ungestörter beachten lässt, ist ihm schon deshalb lieber. Er baut auf Gedächtniss und Einbildungskraft nicht so fest als auf immer erneute Beobachtung.

Sein eigentlich grösstes Verdienst liegt auch in dieser Rücksicht im geschickten Machen und Ausführen. Das Handwerk im höchsten Sinne ist der rechte Punkt

seiner Meisterschaft. Was er an Eifer und Kunstsinn besitzt, spart und vermehrt er für dies Bereich. In Treue und feinstem Detail lässt er keinen Mitgenossen voran und leistet zu seiner Zeit, was die holländischen Kleinmaler kaum überbieten. Mit Recht nennt ihn Margaretha's von Oesterreich Hofdichter und Kunstrath Jean Lemaire in seiner „Couronne margaretique“:

— le roi des peintres
Duquel les faits parfaits et mignonnetz
Ne tomberont jamais en oubli vain.

(Les ducs de Bourgogne. tom. I. Introd. XXXV.)

Zwar ist er auch in diesen Vorzügen von minder directer Wirkung, aber für seine Zwecke sorgsam in Vorheben und Unterordnen, eher einfach als überladen, geschmackreich und liebevoll im ersten Entwurf wie im vollendenden letzten Strich, und wenn für äussere Gestalt und Farbe von regerem Sinn als für Ausdruck von Innen, doch an keiner Stelle je seelenlos, und so voll Verständniss seiner Grenzen und Mittel, dass Wille und That in einander aufgehn. In Härte und Steifheit verfällt er er so wenig als in weiche Glätte und Eleganz. Jeder Zug, auch der kleinste, macht sich in charakteristischer Deutlichkeit geltend. Schon Facius, der sein Buch von berühmten Männern eilf Jahr nach Johannes Tode schrieb, findet nichts fast bewundernswerther als einen gemalten Spiegel, in welchem man alle Gegenstände des Bildes noch einmal wie in einem wirklichen Spiegel erblicke. (De viris illustribus. p. 46.) Johann's gelehrige Seele und Kunst sind in ähnlicher Art der erste Spiegel, der Hubert's Werke mit zarterer Genauigkeit wiedergiebt. Er hat ein Auge, das wie mit schärferen Brillen in luft-

klare Räume sieht; eine Hand, deren Sorgfalt das Geringste sich nicht entgehn lässt.

Der kleinere Maassstab ist ihm der liebere. Für Altarwerke mit vielen Tafeln hätten Zeit und Gabe nicht ausgereicht. Seine meisten und besten Bilder beschränken sich auf sechs Zoll- oder Fusshohe Figürchen. Desto gründlicher wird die Durchführung. Sein unbestechliches Kunstgewissen verzeiht sich Flüchtigkeiten noch minder als Hubert.

Die Pinselschrift darf man nicht nach dem Genter Altar beurtheilen. Dort wird sie, der Art des Geschäftes nach, leicht spitzer und peinlicher. In eigenen Werken kommt sie der des Bruders in Schmelz und Freiheit nicht selten nahe, obschon nicht in unbedingt treffendem Wurf. Der mühvollere Weg von Auge zu Hand lässt nicht alles sogleich in einfacher Wirkung dastehn. Was Johann bezweckt, ist nur allmählig zu Stande zu bringen, durch geduldiges Feilen und Emsigkeit, die ihre eigene Spur verwischen. Die bei solchem Detail vermehrte Pflicht zu steter Verbindung und Ueberleitung löscht ausserdem den geistigen Stempel der Handschrift aus.

Seinem Lehrer am nächsten steht Johann in dem bräunlichen Grundton. Er strebt in gedämpftem Tagesschein nach demselben Ernste. Doch mit vollem Verständniss und so freier Wahl, dass er unter Umständen selbstständig abweicht.

Hubert's volltöniges Farbenspiel gestattet Johann sich in wenigen Fällen. Der Wechsel bunterer Trachten bleibt grossen Theils aus. Eine oder zwei Gewandfarben müssen genügen. Am häufigsten purpurfarbiges glühendes Roth neben dunklem Blau. Grün mit gelblichem Licht

in beschränktem Maass; Orange, Zinnober, trotz Hubert's Vorliebe, nur einmal und da selbst nebensächlich.

Auch in Carnation giebt er nicht Hubert's vor Feueressen, durch Jagd und Krieg, Sturmwind und Sonne gebräunte Menschen. Seine Männer und Frauen sind in Zimmerluft aufgewachsen, von feinerer Bildung und zarterer Haut. Den Schattenton ändert er zwar nur selten. Das leicht etwas erdige Braun geht aber bald ins Graue; Mund und Wangen, statt gelbroth, schimmern in rosigem Carmin; das ganze Antlitz wird, ohne weisslichen Anhauch, heller.

Dies im Licht kühlere Fleisch hebt er am liebsten durch einfachen Steinton. Zieht er Landschaften vor, so ist unter tiefblauem Himmel die weite Ebene in schärfrer Sondrung farbreich durch Strom und Hügel Städte bebaute Felder belebt, und nur am fernsten Rande durch Gletscherspitzen der Heimat entrückt. Doch welche Umgebung er wählen mag, der gefällige Abstich, der feine Luftton, der Reiz unendlicher Sauberkeit, und trotz entschiedener Bestimmtheit die volle Ruhe stellen, je länger er malt, Johann in die Vorderreihe der besten Künstler.

Durch Lösung eines Problems zum Sieg über schwerere weiterzuschreiten ist nicht Johann's Gabe und rastloser Drang. Nur was seinen Standort von Hubert's trennt, wird zum Gebiet seiner Ausbildung.

Dies Bereich aufzufinden hat jedoch Schwierigkeit. Die Sichtung der Arbeiten, die man ihm zutheilt, muss vorangehen.

Wären alle die Bilder von seiner Hand, welche noch Carton aufführt, so müsste er Hubert, Rogier, Hemling, ja fast jeder Andre gewesen sein.

Die erste Schuld der Verwirrung tragen, versteht sich, die Boisserée. Ihre Unkunde und Leichtfertigkeit hielt lange die besten Kenner auf gleichem Abwege. Je höher Johann als Hauptmeister stand, je mehr ward das Entdecken neuer Tafeln ein Ruhm, von dessen Glanze selbst Passavant sich zu manchem Fehlgriff hinreissen liess. Waagen vertraute bald zwar dem eigenen Blick, und übte ihn wie immer gewissenhaft. Förster gleichfalls verfuhr mit Vorsicht. Andre, wie Burckhardt dagegen, für flandrische Meister ohne Urtheil, vermischten von Neuem Wahres und Falsches. Ausländer brachten geringe Hülfe. Michiels hat zu wenig gesehn, Héris ganz ohne Bilderkenntniss, und selbst Cavalcaselle's geschärfteres Auge stellt seine Vorgänger nicht in Schatten. Der Gang seiner Aufzählung ist sogar schlechter als jeder andere. Von dem Genter Altarwerk aus die späteren Bilder von Jahr zu Jahr aneinanderreihend, bringt er die frühesten ganz zuletzt, und die unerwiesenen anhangsweise. So ist schon vieles mit Eifer gethan; für den Hauptpunkt aber, für die Ermittlung des klaren Verlaufs in Johann's Entwickelung, sind nicht einmal die beglaubigten Tafeln gehörig benutzt. Und doch muss durch sie erst die Grundlage feststehn, soll nicht jedes Gruppiren der grösseren Anzahl, für welche Berichte und Jahreszahl fehlen, noch immer auf Willkür und Zufall beruhn.

Gewagt muss endlich die Sache werden. Nur Notizensammler und Kenntnisskrämer belächeln solche Bedürfnisse.

Dem Irrthum, der unterläuft, mag das Hinderniss ersten Versuchs zur Entschuldigung dienen.

Als treuer Schüler arbeitet Johann zunächst wie mit Hubert's Augen und Hubert's Hand.

Ob mit schnellem Erfolge ist unbestimmt. Welch glücklicher Fund daher, das Bildchen, das er der Malerzunft nach Antwerpen schickte, von Neuem irgendwo anzutreffen. Es wurde zuletzt dort so hochgeschätzt, dass der Antwerpner Adel nach einem Jahrhundert noch Johann's Bildniss auf einen Pokal als Erinnerungsgabe anfertigen liess. (Notice sur l'Académie d'Anvers par J. R. L. van Kirchhoff. Anvers. 1824. — Passavant. Kunstreise. etc. p. 371. — Les trois frères van Eyck. p. 27 –29.)

Erklärt sich nun diese Huldigung einfacher auch aus dem Nachruhm Johann's als aus dem Aufsehn, das jener Kopf zu seiner Zeit schon gemacht haben soll, so wäre doch keiner geeigneter, den Grad zu bemessen, in welchem Johann in früher Jugend dem älteren Meister nahe kam.

Herr Michiels eröffnet hiefür durch die Meinung den Weg, dies Erstlingswerk sei das Brustbild Christi, das 1788 Herr Joseph Busscher der Akademie zu Brügge geschenkt hat. So unerwiesen die Muthmaassung ist, sie leitet vielleicht auf die rechte Spur.

Waagen und Schnaase lesen die Inschrift bereits: Johes de eyck Inventor. 1420: 30 Januarii. Auch Passavant, der 1440 mit Carton und Förster vorzieht, muss eingestehn, die etwas beschädigte zweite 4 sehe in ihrer alten Form einer 2 ähnlich. Was mich betrifft, habe ich die Richtigkeit der späten Jahreszahl stets bezweifelt.

Für ein letztes Meisterwerk bleibt der typische kleine Kopf in jeder Beziehung zu weit zurück. Der bräunliche Fleischton deutet mit seinen gelbröthlichen Wangen im Gegentheil auf Hubert's unabgeschwächten Einfluss.

Leider hilft jedoch auch dies Merkmal wenig. Der zähe Auftrag, der trockene Ton, die ganze Behandlung lassen dem fraglichen Exemplar nur den Werth einer nicht einmal gleichzeitigen Copie. (The early flem. painters. p. 104.) Schon die Rahmenaufschrift, wie Schnaase bemerkt, muss stutzig machen. Kein Maler benutzt den Beisatz „Inventor" zu jener Zeit. Erst spätere Kupferstecher gebrauchen ihn für ihre eigenen Compositionen. So fügt ihn der gleichfalls spätre Copist auch seinerseits wohl in der Absicht hinzu, dem ersten Meister die Ehre zu geben.

Nur sein treues Betreben, dem Original in Zeichnung und Farbe nachzugehn, lässt überhaupt diesem Bildchen Bedeutung.

Der Schluss, Johann habe wirklich in früher Zeit solch einen Kopf gemalt, wird dadurch um vieles wahrscheinlicher. (Waagen. Ueber Hubert und Johann van Eyck. p. 206. — Schnaase. Niederl. Briefe p. 342 und 343. — Les trois frères van Eyck. 44 u. 45. — Passavant. Kunstreise durch England u. Belgien. p. 352. — E. Förster. Gesch. der deutschen Kunst. II. p. 71. — Michiels. Hist. de la peint. flam. II. p. 115—117.)

Dieser doch immer beschränkte Werth erhöht die Unschätzbarkeit einer grösseren zweiten Tafel, der Einweihung Thomas Becket's zum Erzbischofe von Canterbury; gegenwärtig zu Chatsworth, dem Landsitz des Herzogs von Devonshire. Passavant macht daraus ein Geschenk

Herzog's Bedford an Heinrich V; Förster ein Votivbild zu Ehren des Heiligen. Während Waagen die gute Erhaltung lobt, klagt Passavant über starke Verputzung, und lässt ausserdem die Wahl zwischen Johann und irgend einem der anderen Schüler,

Die noch unversehrte Inschrift: Johes. de. Eyck. fecit. † Ano. M.°CCCC. 21. 30. Octobris., die Waagen mittheilt, beseitigt so flüchtige Reisezweifel.

Zur Zeit der Bestellung konnte jedoch der Name Johann's im Ganzen nur wenig verbreitet sein. Der Auftrag ging vielleicht erst an Hubert, der mit dem Genter Werk allzubeschäftigt, die Ausführung übertragen liess. Als muthmaasslich erste reichere Composition war für Johann die Anforderung schwer; eine kirchliche Handlung mit Weihbischöfen und Priesterschaft, dem Erzbischofe, dem Könige, Baronen und Grossen. Doch lag die Mitteltafel der Anbetung nahe und der bewährte Rath des Bruders blieb sicher nicht aus.

Die Vorliebe für Architectur wird durch den Gegenstand selbst begünstigt. Im Innern einer spät romanischen Kirche hängt eine reiche Krone mit dem auferstandenen Christus und der thronenden Jungfrau herab; dann folgt die Taube, und im Vorgrund unter rothem Thronhimmel der aufrechtstehende Thomas Becket, den drei Bischöfe mit der Tiara schmücken, indess ihm ein Geistlicher knieend das Evangelium vorhält. Rechts endlich reiht sich der Klerus, links Heinrich II mit den weltlichen Herren.

Einfacher nach Hubert's Sinn waren die siebzehn Figuren nicht anzuordnen. Ihr dichtes Beisammen ist durch den Raum, das thatlose Hinschauen durch die Sache be-

dingt, die mindere Freiheit in Haltung und Stellung durch Johann's Jugend. Von den ausdrucksvolleren Charakteren gleichen einige den Pilgern. Hubert hatte ähnliche bereits auf früheren Tafeln öfter benutzt. Die Genter Flügel konnten sobald noch nicht fertig sein. Dass der übrige Theil der Physiognomien Johann eigenthümlicher zugehöre, ist nicht erwiesen. Die Färbung, kräftig gesättigt in jedem Ton, erreicht Hubert's Tiefe; das rothe Messgewand des Erzbischofs überbietet in Gluth und feiner Behandlung den Mantel des singenden Engels im Genter Bilde. Die Carnation geht nach Passavant's Urtheil im Licht zur Kühle fort. Die bräunlichen Schatten sind schwerer. Leider hab' ich das Bild nie gesehn und kann die Vergleichung nicht weiter führen. — (Waagen. Kunstw. u. Künstl. in Engl. II. p. 435—436. — E. Förster. Gesch. d. deutsch. Kunst. II. p. 66—67. — Passavant. Kunstreise etc. p. 72.) —

Cavalcaselle, der sich bequem aus dem Genter Werke einen von Jugend an fertigen Johann zurecht legt, findet vor dieser Arbeit nichts als Enttäuschung. Er stellt sie in Anordnung, Form und Farbe hinter Pieter's Madonna von 1417 weit zurück. Sämmtliche Köpfe, in grossem Maasse früh schon und deshalb nicht genau mehr ersichtlich übergangen, verböten zwar jedes sichere Urtheil, von den Feinheiten aber der Anbetung sei keine bemerkbar. Die Zeichnung der hageren Figuren hart, der winkliche Faltenwurf widernatürlich, die Perspective schwach und ohne Luftton des Hintergrundes, genug das Meiste Johann's nicht würdig. Die deutliche Aufschrift bleibt jedoch unwiderruflich echt. So muss denn die leichte Auskunft helfen, Johann werde freilich 1421 die fragliche Tafel

begonnen haben, beendigt aber könne sie später erst von einem flandrischen Meister sein; von welchem, darüber schweigt diese strenge Kritik. (The early flem. painters. p. 109—113.) Für ein Bild so bedeutender Art und von nicht geringer Person bestellt, darf jene Annahme seltsam erscheinen. Statt klar und offen einzugestehen, Johann habe sich langsam erst und stufenweise entwickelt, vermag Cavalcaselle, um späterer Vorzüge willen die Mängel der Jugend nicht zu verzeihen. Doch ähnlichen Anfällen schlimmer Laune giebt Cavalcaselle mehrmals nach. —

Zwischen diesem ersten grösseren Werk und dem nächsten liegt unausgefüllt eine weite Lücke. Johann, scheint es, findet ein anderes Feld. Philipp's Liebe für Miniaturen bringt diesen Kunstzweig zur höchsten Spitze. Die bedeutendsten Meister zeichnen sich noch im ferneren Laufe auch hierin aus. Als Haupt der Schule mag, wenn es Prachtwerke galt, auch Hubert derartige Aufträge übernommen und die Arbeit geleitet haben. Waagen schreibt ihm in dem berühmten Brevier, das für den Herzog von Bedford gegen 1424 beendigt wurde, eigenhändige Blätter zu: die Dreieinigkeit mit Propheten und Patriarchen, in Charakter, Gewandung und Tracht, gedrungenen Gestalten und breiterer Behandlung dem Genter Bilde verwandt; ebenso die Anzündung der Kerze und die Predigt. Der grössere Theil fiel muthmasslich aber auf Margarethe und Johann, der sich mehr und mehr durch saubere Ausführung, schlankere Formen und genaue Charakteristik hervorthat. Graf de Laborde bezweifelt zwar die Gültigkeit dieser Abscheidung, weil kein beglaubigtes Blatt von Johann und Hubert gefunden

sei. (Les ducs de Bourgogne. tom. I. Introd. p. XXXVII.) Der gleiche Mangel wiederholt sich jedoch bei den Miniaturen auch Rogier's und seiner Schüler. Den Grund des Urtheils giebt immer die Aehnlichkeit nur mit den Oelgemälden. Jn wie weit Waagen nach dieser Seite Recht oder Unrecht hat, kann ich nicht feststellen. Meine Erinnerung ist nicht mehr frisch. Einige der Compositionen, die Messe, die Predigt und die Versammlung der Heiligen halten sich noch in Hubert's Umkreis, wie denn auch Scenen ritterlichen Lebens in einer Handschrift des Roman de la Rose zu Paris den Richtern und Streitern nahe stehn. Andere Bildchen des Breviers, das „dramatisch“ belebtere Abendmahl, die Apostelgruppe der Himmelfahrt würden eine Erfindung bekunden, welche Johann auf grösseren Tafeln nicht wieder bewährt. (Waagen. Kunstw. u. Künstl. in Engl. u. Paris. Thl. III. p. 347 u. ff.) Wem aber gelingt nicht unter einem Meister wie Hubert in kleinem Format so Manches, was er sich selbst überlassen in grösserem nicht wagen darf.

Mag dies auch bei Johann zutreffen, ich scheue mich dennoch, ihm nur auf Passavant's Ausspruch als Oelgemälde auch noch das Reisealtärchen beizulegen, dessen verlorenes Mittelbild das Opfer der Könige darstellte. Die Flügel mit dem Weltgericht und der Kreuzigung, aus einem spanischen Kloster her, sind noch jetzt im Besitz des Herrn v. Tatitscheff. Da Hubert und Jan am Kreuze stehn, könnte es einer der Meisterschüler sehr wohl vor Hubert's Tode gemalt haben. Auf Johann räth Passavant nur wegen bräunlicher Schatten.

Die anderweitige Schildrung, die treffliche Anordnung der drei Kreuze, des Hauptmanns, der eben die Seite

des Herrn durchsticht, der händeringenden Magdalene und vorn Maria's; ebenso die Erhabenheit des Weltgerichts, die ergreifende Wirkung des Michael, die lebendige Schärfe in Form und Ausdruck — all diese Vorzüge leiten ebensogut auf den älteren Rogier, und die Composition des Weltgerichts streift an Pieter Christophsen's spätere Arbeit.

Dass Johann Ohnmacht, Klage und Todespein jemals aus eigener Wahl — und wenn auf Bestellung — gelungen ausgedrückt habe, bekundet kein beglaubigtes zweites Bild. Waagen erwähnt zwar in seinen Reisebriefen aus Oberdeutschland gleichfalls einer Maria, welche den Leichnam Christi beweint, als einer Kunstperle, die mit Johann's tiefem Gefühl die ganze Gediegenheit seiner Behandlung verbinde. (Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. II. p. 129.) Eine nähere Verwandtschaft habe ich jedoch weder in dem feinen Kopf, dem hageren Körper, den dicken Knieen Christi entdecken können, noch in der Physiognomie der Jungfrau und in der Landschaft. Mir ist selbst der flandrische Ursprung zweifelhaft. Der ganze Kreis solcher Vorgänge scheint Johann's Auffassung fern zu liegen.

Von 1427—1432 heisst es, war Jan ausschliesslicher mit Hubert's Anbetung des Lamms beschäftigt. Der Wunsch des ersten Bestellers ist ausser Frage, seitdem sich die schadhafte Hälfte der dritten Zeile in der Aufschrift des Bildes nach Christoph's van Huerne früher Abschrift zu dem Wortlaut ergänzen lässt:

frater perfecit; Judoci Vyd prece fretus.

Keineswegs aber steht damit auch fest, die Erfüllung der Zusage habe fünf Jahre Zeit gekostet.

Schon das Datum im letzten Verse derselben Aufschrift:

VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.
(MCCCLLXVVVVII.)

der 6. Mai 1432 bezieht sich nur auf den Einweihungstag der Kapelle. Ob jedoch diese oder das Altarwerk früher fertig gewesen, bleibt noch dahingestellt. Und sollte die Einweihung wirklich des Gemäldes wegen verschoben sein, auch diese Thatsache entschiede nicht. Wie Hubert seine Arbeit muthmaasslich früher, als man gemeinhin glaubt, begann, so dürfte Johann die seinige umgekehrt später in Angriff genommen haben; vielleicht erst nach der Rückkehr aus Lissabon und nach Kauf eines eigenen Hauses.

Was ihn jahrelang abhielt ist freilich mit Zuverlässigkeit nicht zu bestimmen. Beutet man aber einzelne Angaben genügend aus, so fehlt es auch nicht an Fingerzeigen. Es lässt sich ein Hauptwerk sogar mit Wahrscheinlichkeit in diese Epoche einreihn.

Herr Niewenhuys theilt die Nachricht mit, Philipp habe drei Tafeln bei Johann für Dijon bestellt, von denen die Eine, der Gruss des Engels, 1819 nach Paris und von dort in die Haager Sammlung gekommen sei. (Descr. de la Gal. d. tabl. de S. M. le roi de pay-bas. 1843. p. 2.)

Kunsthändlernotizen bieten nicht jedesmal sichre Gewähr. In Rücksicht auf das genannte Werk jedoch steht der Herkunft aus Dijon Erhebliches nicht entgegen, ist auch Philpp's Auftrag durch keinen Nachweis belegt. Johann zog, scheint es, zu keiner Zeit für Gemälde

vom Herzog bedungene Summen. Er wurde theils durch sein Gehalt schadlos gehalten, theils durch sonstige Zubussen.

Die Rechnung vom Jahr 1433, die Héris auch auf Johann's Oelbilder ausdehnen möchte, hat nebenbei nur eine „composicion" zum Gegenstande. Im Uebrigen gilt sie für vielerlei: für mehrere Tage im Dienst Isabella's, für Geschäfte, Besorgungen u. s. f. (Les ducs de Bourg. I. p. 339. Nr. 1135. — Héris. Histoire de l'école flam. p. 114.) Auch dass Philipp 1434 aus Dijon schreibt, er wolle Johann bei grossen Arbeiten verwenden, schliesst jenen frühen Auftrag nicht aus. (De Laborde. Ibid. tom. I. Introd. p. LIII.) Der spätere Plan kann kein Gemälde betroffen haben. Denn gleich im Anfang des folgenden Jahrs (1435) reist Johann auf Philipp's Befehl in's Ausland und nach der Rückkehr beendigt er das grosse Marienbild für die Kapitelkirche von St. Donat. Eine Kunstbestellung für diesen Zeitraum hat weit geringere Wahrscheinlichkeit als kurz nach dem Eintritt in Philipp's Dienst. Auf welchen Grund hin sollte der Herzog ihm sonst wohl von 1426—1428 die Wohnungsmiethe aus fürstlicher Kasse bezahlen lassen. Sei es in Brügge, Gent oder Lille, der Beleg sagt mit klaren ausdrücklichen Worten, Johann habe des Goldschmied's Haus auf Philipp's Befehle inne gehabt. Und dann die Begünstigung mit dem Gehalt und das Geschenk von wiederum 100 L. als Belohnung geleisteter und zu leistender Dienste. (p. 151.) Alles damit Johann nur für Josse Vydt gemächlicher malen konnte, der angesehen und reich in dieser Sache gewiss nicht geizte? Der Bürgermeister musste im Gegentheil dem Wunsche des Herzogs weichen.

Am deutlichsten aber spricht die noch übrige Tafel für eine so frühe Entstehungszeit. Zu drei Fuss Höhe etwa ein Fuss breit, darf sie als einer der Flügel gelten, welche das doppelt so breite Mittelbild schlossen. Ihr Gegenstück stellte vielleicht die Geburt, die Haupttafel, nach Art Johann's, die thronende Jungfrau dar. Nur solche ganz einfache Gegenstände stimmen zu dem, was erhalten ist.

In einer hochgewölbten Kirche kniet links Maria, die Hände gehoben, in blauem Kleide und Mantel vor ihrem Betpult; gegenüber, ein rothbrokatenes Messgewand über dem golddurchwirkten grünen, der Engel mit Flügeln aus Pfauenfedern, auf der Stirn eine funkelnde Krone, in der Linken das Scepter, indess die Rechte auf die Taube hinweist, deren Mysterium sein Mund verkündigt. Den weissgetäfelten Fussboden zieren Sternbilder und Scenen des alten Bundes.

Stellung und Ausdruck sind offenbar Hubert's Verkündigung nachgebildet. Doch welch ein Abstand! Dort Umgebung, die Jungfrau, der Engel farbenmilde, bescheiden und still, und nur auf Empfindung und Seelenhauch alle Kraft gesammelt. Hier durchweg äussere Pracht, die Wirkung gesteigert zur letzten Höhe, die Naturtreue unübertroffen, aber alle dies ohne Gegengewicht auch wachsenden Ausdrucks und feinen Gefühls für entsprechende Formen. Der Oberkörper Maria's ist ausser Verhältniss lang. Das Gesicht schmaler als spätere Köpfe, der geöffnete Mund freundlich, das Auge übersichtig in Hubert's Art, doch zu wenig belebt und so das übertriebene Lächeln des Engels ebenfalls halb gezwungen. Der warme Fleischton zieht aus schwerbraunen Schatten in violettliches

Wangenroth; der etwas einförmige Steinton der Architectur hat volle Kraft.

Mit einem Wort: Portraittreue und Machwerk gehn aus Hubert's beibehaltenem Styl heraus, und finden den neuen noch nicht, der sie ermässigend aufnimmt.

Einen stärkeren Beweis dieses Wechsels giebt eine zweite Verkündigung, ehedem Herrn Nieuwenhuys Vater zugehörig, der sie von Herrn Hall aus Antwerpen erstanden hatte. Den jetzigen Besitzer kenne ich nicht. Waagen hat sie näher beschrieben. (Kunstbl. 1837. No. 41. p. 163.) Die Gebrechen kehren sich schärfer hervor, und Ersatz soll nur der Fortschritt in Vorzügen leisten, deren äussere Feinheit den Ausfall der inneren fühlbarer macht.

Anordnung, Local sind aussergewöhnlich. In einer Landschaft mit Bäumen und Felsen steht unter dem Bogen eines reichen Portals Maria in stämmiger kurzer Figur mit bildnissartigen derben Zügen, ohne mildernden Ausdruck und Erhebung. Der Engel tritt ihr von Aussen entgegen. Sein geradezu hässliches Profil stimmt weniger noch zu dem kirschrothen Prachtgewand und den gesenkten Schwingen mit Pfauenaugen. Nur die Farbenstimmung, ihr feineres Spiel, die Landschaft und wohlgelungene Architectur, die naturwahr gründliche Durchführung zeigen den Meister und grossen Maler.

Solch ein zeitweiser Abfall war unvermeidlich. Hubert sieht alles, je älter er wird, mit immer geweihterem Auge. Er rückt Physiognomien und Gegenstände nach dem zurecht, was sie gelten sollen, statt sie hinzunehmen ganz wie sie sind. Er bleibt auch hierin der grössere Künstler. — Soll aber im Wettlauf mit der Natur noch einmal

ein weiterer Schritt geschehen — und das verlangt Johann's Naturell — so müssen für sich schon die einzelnen Dinge als nicht zu veränderndes Vorbild gelten. Um so viel Johann nach dieser Seite auf eigenen Füssen vorwärts geht, um ebenso weit geräth er deshalb in Nachbildung nur der Nachbildung wegen. Er wird naturalistisch nicht durch und durch; er bleibt zwischen blosser Treue und Hubert's Kunststyl.

In wie weit die Reise nach Portugal einen fördernden Einfluss geübt, ist unerweisslich. Ausser dem verlornen Bildniss der Isabella erwähnt nur der Katalog der Gemälde, die Margaretha von Oestreich besass, noch des Portraits einer Portugiesin auf Leinewand ohne Oel von der Hand Johann's. (Les ducs de Bourgogne. tom. I. Introd. p. XLIV u. XLV.)

Doch gerade mitten in solchem Bruch soll er Hubert's Tafeln beendigt haben! Das scheint ohnmöglich. Nach der bisherigen Annahme allerdings. Hätte er, wie man so gern behauptet, die Hälfte des Werks nur auf Hubert's Entwurf hin ausgeführt, ja hätte er selbst die erste Untermalung schon vorgefunden, die jetzige Wirkung Cäcilia's, der singenden Engel, der Richter und Streiter, die Verkündigung, die beiden Johannes, die Bildnisse fordern einen Meister, der mit Johann nicht zusammenfällt. Warum, von Erfindung zu schweigen, hat er Aehnliches nicht wiedergemacht? Warum, wenn er Huberten übertroffen, ist er hinter sich selbst zurückgeblieben; in den besten Jahren bei steigendem Ruhm. Und wann soll er denn jenen Gruss des Engels für Dijon gemalt haben? Etwa zur Zeit, in der andere Werke unwiderruflich seine erhöhte Freiheit und Lieblichkeit darthun?

Die Nachhülfe dagegen, die ich ihm am Genter Werk zugewiesen, widerspricht dem geschilderten Standpunkte nicht. Sie findet nur keine Gelegenheit ihre Mängel so scharf hervorzukehren. An Physiognomien und Gestalten war wenig zu bessern. Ihr Fleischton nur bleibt für Johann monoton, der Natur, wie er sie gesehn hat, zu wenig entsprechend. Er muss ihn blauröthlich kühlen, bald hier bald dort. Die gelbbraunen schweren Schatten aber, stören sie nicht auf allen früheren Bildern Johann's, und kommen von Hubert auf keinem vor? Und dann dies Glätten und Striegeln, Putzen und Kämmen von Ross und Mann, stammt das aus dem Kreis nicht höfischen Lebens und dehnt er es nicht in stylloser Treue auf Anachoreten und Pilger aus, die statt auf salbenduftigen Bart auf Seelsorge bedacht sein sollen?

Der jahrelang tägliche Anblick solch eines Werks konnte jedoch auf Johann nicht ohne siegreichen Einfluss bleiben. Je tiefer er eindringt, je überzeugender muss er erkennen, dass keine bildnissartige Form und Farbe nur sich allein, dass in anderer Umgebung und höherem Zusammenhang jede nur den erwählten Gegenstand ausdrücken dürfe. Er lernt in dem gleichen Maasse Gewandstoffe, Pelzwerk, Metall und Glas als Nebendinge erachten, die trotz naturwahrer Schildrung sich dennoch unterzuordnen hätten. Das Künstlerische in seiner Kunst kann ihm nicht länger verborgen sein. Er ändert damit seine Richtung nicht, er meidet nur deren falsche Wege. Und wie sollte nicht die Bewundrung zugleich bei dem bedeutenden nächsten Auftrag zum Ansporn dienen, das Gleiche auch dem Styl nach zu wagen.

Die nöthige Gelegenheit zeigt sich, scheint es, nicht

allzufrüh. — Er hält sich für kleinere Tafeln vorerst den Zügen, Gestalten, dem Ausdruck nach an die weiblichen Heiligen der Anbetung; (p. 118.) in äusserer Umgebung so naturgetreu als er irgend vermag, doch ohne Missklang und aus dem nächsten Kreis seiner Anschauung, oder benutzt den gleich scharfen Blick für bestellte Portraite.

Beglaubigte Werke der ersten Jahre giebt es in ziemlich genügender Zahl.

Mr. Weld Blundell zu Ince-Hall bei Liverpool besitzt nach E. Förster's Bericht ein Madonnenbildchen von 1432, das Cavalcaselle mit Vorliebe schildert. (E. Förster. Gesch. d. deutschen Kunst. II. p. 67. The early flem. painters. p. 338—341.) Dem kirchlichen Local zieht diesmal Johann das häusliche vor. In einem Wohnzimmer, durch rautenförmige Scheiben über dem Tisch mit Orangen und halbgefülltem Krystallgefäss halb nur erleuchtet, sitzt Maria, ein Tragbrett mit Messingleuchter und Topf zur Seite, unter einem warmgrünen Thronhimmel, das Kind auf den Knien, ihr Gebetbuch in der zierlichen schmalen Rechten. Eine Perlschnur umfasst ihr bräunliches Haar, das auf die Schultern hernieder fällt. Das blaue Gewand, der tiefrothe Mantel hüllen sie nach unten hin, etwas winklich gebrochen, weithin ein; die Füsse ruhen auf einem reichfarbigen Teppich. Der Ausdruck der Augen giebt dem länglichen Antlitz gefälligen Reiz, und so dem Kinde gleichfalls, das ihr lächelnd die Blätter zum Lesen umschlägt. Die herbere Strenge ist auch in der kräftigen Färbung zur Milde ermässigt, und die unübertreffliche Ausführung ein erneuter Beweis, dass Johann im Kleinsten am grössten wird.

Von derselben Schönheit bleibt im nächsten Jahre (1433) das männliche Bildniss in schwarzem Pelz und rother Kopfbinde; aus Lord Arundel's Sammlung jetzt in der Londoner Nationalgalerie. (Nat.-Gal. Cat. No. 222. E. Förster. Gesch. d. deutschen Kunst. II. 67.) Cavalcaselle rühmt die Erhaltung, die feste Behandlung, den reichen feurigen Grundton. In Wärme mag es dem Genter Bildniss der Anbetung wenig nachstehn. (Crawe and Cavalcaselle. Ibid. p. 84—85.)

Der ähnlichen Vorzüge wegen fällt vielleicht auch der ältliche Kopf im Belvedere in diese Zeit. (Stockw. II. Zimmer 2. No. 39.) Passavant setzt das ehemals achteckige Bildchen zwar zu der Isabella von Portugal, und erkennt darin nach einer Handzeichnung in der Kupferstichsammlung zu Dresden den Judocus Vydt. (Lettre à Mr. Delepierre. Gand. 1842. p. 9. Kunstbl. 1841. p. 14.) Doch muss hierbei irgend ein Irrthum walten. Die Stellung ist dieselbe als im Genter Altarwerk, und das wenige Haar an den Schläfen kurz, die Aehnlichkeit aber nicht eben gross. Die Augen besonders müssten sich durch ein Naturspiel verändert haben. Wie dem nun sei, der Kopf ist vorzüglich.

Auf blaudunklem Grunde, der gegen das Licht hin den lackrothen Rock und weisslichen Pelzbesatz leise kühlt, schaut der alte Herr freundlich aus bräunlichen Augen mit lächelndem Mund, den Johann kaum anderwärts besser gezeichnet hat. Der warmklare Fleischton wird heller und geht allmälig aus brauner Tiefe in's bläulich Graue zum Violett. Der lichte Umriss ist fein und scharf, die Modelirung wirksam durch einfache Mittel; Fältchen, Runzeln behalten Hubert's Handschrift.

Mit noch geringerer Sicherheit kann ich die Meinung verfechten, dass nun auch die miniaturartige Madonna Lord Exeter's zu Burleigh House hierher zu zählen sei.

Dies Bildchen vor allen beschreibt Cavalcaselle mit liebevoller Ausführlichkeit.

Links steht in rothem Mantel und blauem Kleid Maria zärtlich den Knaben in ihren Armen, der in Form und Ausdruck minder ältlich und streng, die Weltkugel in der Linken den vor ihm knieenden Stifter segnet; einen Geistlichen in weissem Ornat und tiefgrünem Ueberwurf. Die H. Barbara in violettenem Mantel hat ihn als Schutzpatronin herbeigeführt und berührt, Palme und Thurm in Händen, mit der Rechten noch seine Schulter. So mild ihr Antlitz und das der Jungfrau, so gefällig Stellung und Faltenwurf, von so gesammelter ernster Andacht sind Ausdruck und Haltung des Betenden.

Zum erstenmal fast überwiegen nun auch Architektur und Landschft den einfachen Vorgang. Die Heilige mit dem Donator scheint aus einem hohen Bogen herangetreten, durch welchen das Auge auf die reich bevölkerte Stadt in weiter welliger Ebene blickt, auf unzählige Häuser, einen Strom in der Mitte, der sich neben Baumgängen die Hauptstrasse entlang hinaus in die hügeliche Ferne windet. Nach der Rechten ebenso streckt sich der Marktplatz mit Läden und buntem Gewühl, zuletzt der Stadtwall mit einer Mühle — alles unter klarem, sonnigem Himmelsblau, zu der vorderen Gruppe durch feinen Luftton in bestem Einklang. (The early flem. painters. p. 341—344.)

Waagen findet das Bildchen in Ton und Behandlung am meisten der grösseren Madonna im Louvre verwandt.

(Kunstw. u. Künstl. in Engl. u. Frankr. Thl. II. p. 485 u. 486. — Cat. de la Gal. du Louvre. No. 162.)

In letzterem Prachtwerke steht Johann zum erstenmale auf neuer Spitze. Die Feierlichkeit, so weit er vermag, einigt sich mit stets liebevollerer Naturbeachtung und jener genauen Behandlungsart, die er mit klarerer Umsicht jetzt für den Kultus der Jungfrau dauernd verwendet.

Der Besteller des Bildes, nach den Notizen Courtépée's, war Philipp's Kanzler Rollin, der frühere Standort die Sacristei von Notre dame d'Autin. (Crawe and Cavalcaselle. p. 97. — Courtépée. Descript. hist. et topogr. du Duché de Bourgogne. III. p. 451.)

Die volle Verschmelzung der eigenen Richtung mit der Grösse und Würde altchristlichen Styls kann Johann nicht wie Hubert zu Stande bringen. Verehrenswerth dastehn und doch voll Bescheidenheit selbst verehren, Hoheit und überfleissiges Detail sind unausgleichbar. Was dem Einen zu Gut kommt schadet dem Anderen.

Johann begnügt sich denn auch Maria nur durch aufrechte Haltung, durch den weiten Mantel, der sie in geraderen Linien architectonisch einschliesst, als Andachtsgegenstand kund zu geben. Jm Uebrigen lässt er sie jungfräulich, fromm, und wenn auch der Busse nicht, doch der inneren Prüfung bedürftig. Sie sitzt auf einer kunstreich geschnitzten, mit Polstern belegten Bank; gekrönt von dem Engel, der über ihr schwebt, in ernster Ruhe, freundlich und mild, in Gestalt und Ausdruck lieblicher Jugend. Ganz auf der äussersten Spitze des Knie's stellt sie das Kind zur Anbetung aus, das die Kristallkugel in der Linken mit der Rechten segnet; den Zügen nach kindlich und ältlich zugleich, Arme und Knie zart, fast

reizend in Fleischton. Auch der Kopf mit den blonden Seidenhärchen hebt sich weich von der hinteren Landschaft ab. Der übrige Körper mit den feinen Fältchen ist minder lebendig.

Gegenüber in dunkelviolettenem Goldbrokat kniet der Stifter, als getreues Portrait eines alternden Mannes, der seinem hohen Beruf in geschäftiger Redlichkeit nachgegangen. Die kleinen scharfen Augen sind fest doch voll Empfindung auf Christus geheftet; die Lippen zittern fast vor innerer Bewegung, und über die Augenbrauen lagert sich ein Zug von Betrübtheit.

Im Mittelgrunde öffnen auf Marmorsäulen drei Bogen den Blick auf ein Gärtchen mit Mauer und Zinnen, über die Mann und Frau in's Thal auf Dächer. Kirchen und Thürme sehn. Ein breiter Fluss durchströmt die Stadt, als heller Spiegel für Brücke, Himmel und grüne Ufer, in der Ebene an Hügeln Ortschaften Wiesen und Feldern vorbei bis zu den bläulichen Alpen, über deren Gletschern der Lichtschein in Silberschimmern durchsichtig glänzt.

Die Verwandtschaft mit Rogier's des Aelteren Lucas in München ist nicht zu verkennen. (Cab. III. No. 42.) Halle und Landschaft waren ähnlich vielleicht in jüngeren Jahren von Hubert benutzt und Beide schöpften aus gleicher Quelle. Dass die thurmreiche Stadt im Mittelgrund aber Lion darstelle, muss ich bezweifeln. Von Brügge, wie Courtépée will, kann nicht die Rede sein. (Crawe and Cavalcaselle. Ibid. p. 97.)

Aus einem andern Kreise ist eine der schönsten Tafeln durch die Jahreszahl (1434) fester beglaubigt.

Bereits van Mander erzählt davon. „Johannes„, sagt

er, „habe auch zwei Bildnisse in Oelfarbe von einem Manne und einer Frau gemacht, die einander die rechte Hand geben, und getraut werden von Fides, die sie zusammen gethan. Dies Täfelchen — berichtet er weiter — sei nachmals in Händen eines Barbiers gefunden, zu Brügge, wenn er recht meine, und gesehn von Frau Maria, Wittwe Königs Ludwig von Ungarn, der gegen die Türken im Felde blieb, und die kunstliebende Prinzessin habe solch Behagen daran gehabt, dass sie dem Barbier dafür ein Amt ertheilte, aus welchem er jährlich an hundert Gulden zog.“ (fol. 126. a.)

Auch der alte Gemäldecatalog Margaretha's von Oestreich enthält den ähnlichen Gegenstand unter der Bezeichnung: Ung grand tableau qu'on appelle Hernoul le Fin avec sa femme dedens une chambre; qui fut donné à Madame par don Diégo. Fait du painctre Johannes. (Les ducs de Bourgogne. tom. I. Introd. p. XLIV.)

Ursprünglich, dem Kataloge derselben Sammlung von 1524 zufolge, war dies ein Bild mit Seitenflügeln, die sich später erst scheinen verloren zu haben. Der frühere Besitzer Don Diego gehörte zum Geschlecht der Guevara, von welchem gegen Anfang des sechzehnten Jahrhunderts mehrere Glieder in Flandern lebten. Hernoul le Fin war muthmaasslich der schon 1424 in Brügge wohnhafte Factor des Marc Guidecon, Kaufmanns zu Lucca, der in den Rechnungsbelegen der Kammer zu Lille Jehan Ernoulphin und Arnoulphin genannt wird und Philipp dem Guten mehrfach Lucceser Drap d'or-stoffe für das Marienbild der Frauenkirche von Tournay lieferte. (De Laborde. Les ducs de Bourg. tom. I. p. 208. No. 702. p. 209. Nr. 703. Arch. de Lille. Recette gen. 1424—25.)

Dass dieses Gemälde mit dem späteren Maria's von Ungarn zusammenfällt, ist jetzt wohl schwerlich mehr auszumachen. Schade; der Streit, wen das männliche Bildniss wirklich darstellt, würde dann gleich entschieden sein.

Cavalcaselle möchte am liebsten den Maler selbst an die Stelle des Italieners setzen. Freilich wäre die etwas auffällige Inschrift unter dem Spiegelrahmen: Johnines de Eyck hic. 1434. dadurch erklärt. Die Portraitfiguren dürften in diesem Fall jedoch nicht als Neuvermählte gelten. Laut Anweisung vom Juni 1434 war Johann's Tochter bereits getauft. (De Laborde. Ibid. tom. I. p. 342. No. 1155.) Und sonderbarer Weise kann selbst Cavalcaselle zwischen dem beglaubigten Bildniss Johann's (p. 45.) und dem fraglichen nicht die entfernteste Aehnlichkeit finden. Nur die Frau gleiche in etwas dem späteren Portrait der Gattin Johann's. (The early flem. painters. p. 65—66. p. 86. p. 345—346.)

Die jetzt in London bewahrte Tafel sah General Hay zu Brüssel in einem Gemach, in welchem er nach schwerer Verwundung bei Waterloo lange verpflegt ward, und gewann durch tägliches Anschaun das Bild so lieb, dass er es kaufte und erst 1842 der National-Galerie für 600 L. überliess. (Nieuwenhuys. Descript. des tableaux de S. M. le roi des Pays-bas. p. 4 u. 5.)

Ist dies in der That das Exemplar Maria's von Ungarn, so weicht van Mander's Beschreibung in mehreren Punkten auch diesmal ab.

Die Fides besonders, von der er spricht, darf nur als Metapher in Bezug auf ein Hündchen verstanden werden, das zu Füssen der beiden Verlobten steht. Mit dem

portraitartigen Charakter des Ganzen hingegen irrt er nicht. Bett und Ruhebett schmücken das Zimmer, eine Orange liegt auf dem Tisch, die Kerzen sind ausgelöscht, nur eine brennt noch am Kronenleuchter. Der reiche Herr hat die junge Gattin, scheint es, so eben ins Brautgemach eingeführt. Beide stehn ruhig Hand in Hand, als wollten sie noch einmal den Bund bekräftigen. Er etwas bleich und hager in braunrothem Pelze mit schwarzem Hut; Sie in scharfgebrochnem nachschleppendem grünem Mantel über dem blauen Kleid, einen durchsichtigen Schleier im Haar und goldene Ringe an mehreren Fingern. Ein Wandspiegel mit der Leidensgeschichte als Rahmen zeigt den Rücken des Paars und die offene Thür mit noch zwei Personen; vielleicht Johann selber und seine Frau. Stellung, Geberden, Ausdruck sind keineswegs kirchlich, aber voll Anmuth, Anstand und stillem Ernst, als Nachklang minder des lauten Festes als des Glockengeläuts, das zur Einsegnung rief.

Es muss eine Lieblingsarbeit gewesen sein. In Klarheit der Färbung und feinem Luftton übertrifft Johann sich von Neuem selber. Kein Fleiss der Ausführung ist gespart. (Förster. Gesch. der deutschen Kunst. Thl. II. p. 67 u. 68.)

So vorbereitet und ausgerüstet geht jetzt Johann an sein in Zweck und Umfang bedeutendstes Werk. Bedenkt man die Reisestörung im folgenden Jahr, (1435) so mag er das grosse Votivbild des Canonicus van der Paele, — ehemals in der Kirche von St. Donat, nunmehr in der Akademie zu Brügge, — schon 1434 begonnen haben. Als Zeit der Beendigung giebt die Aufschrift den October 1436 an.

Van Mander berührt dies Hauptbild nur nebenbei. Passavant rühmt es als köstlihh, Förster als ausgezeichnet. Schnaase ist weniger davon erbaut. (v. Mander. fol. 125. b. Waagen. Ueber Hubert u. Johann v. Eyck. p. 207—209. Schnaase. Niederl. Briefe. p. 343. Passavant. Kunstr. etc. p. 350. Förster. Gesch. d. deutschen Kunst. Thl. II. p. 68 u. 69.) Ganz unbarmherzig aber, als hätte er's an grilligem Tage betrachtet, fährt Cavalcaselle dagegen los. Man darf auf sein Urtheil die gleichen Ausdrücke anwenden, deren es sich unklug bedient. Es ist „hard, the most displeasing, and in expression trivial and insipid." Und derselbe Johann, auf dem Gipfelpunkt seiner Kunst so verwerflich, soll sechs Jahr früher die besten Tafeln des Genter Altars und mehr noch kurz darauf die Wasser des Libanon ausgeführt haben! Es giebt Leute, die an dem Widersprechendsten keinen Anstoss nehmen, das Einfachste aber nicht einsehen wollen. Cavalcaselle scheint dieser Art. (The early flem. paint. p. 87.)

Dies Brügger Votivbild zählt, ich gestehe es, nicht zu Johann's gelungensten Arbeiten. Es überschreitet in Aufgabe und Absicht den engeren Kreis seiner Meisterschaft. Mit den Mängeln aber bringt keines nun auch die Vorzüge heller und reifer zu Tage.

Im Chor einer spätromanischen Kirche sitzt unter reichem Thronhimmel auf buntem Teppiche unverkennbar Maria als Mittelpunkt der Verehrung, den Körper etwas nach rechts, den Kopf zum Stifter herüber gewendet; ehrfurchtgebietend durch strenge Haltung, in dem milden Antlitz aber Hubert's geigenspielendem Engel verwandt. Die runde Stirn, die kleinen Augen, die leise gebogene Nase, der Mund mit schwellender Unterlippe, sind lieb-

lich und sanft. Auch der nackte Knabe, das rechte Händchen auf einem grünen Papagei, in dem Linken Blumen, die ihm die Mutter reicht, lächelt zum Stifter hernieder. Die Füsse sind übergross; das ältliche Aussehn, die allzugezwungene Freundlichkeit fallen der schlechten Erhaltung zu Last.

Zur Linken kniet der Canonicus, Gebetbuch und Brille in Händen, die noch kein Zittern kennen. Die Dämmrung des Alters umflort sein Auge, doch mit ernstem Blick schaut er gläubig hinauf in Maria's Antlitz. Dicht hinter ihm, in Rüstung und Panzerhemd steht St. Georg, an der Schulter nachlässig Speer und Fahne. Gutmüthig deutet er auf den Greis, den er hergeleitet; zutraulich als wär er der Jungfrau längst als getreuster Kämpe beigesellt, und dennoch den Helm wie vor niegesehener Huld und Hoheit zum freudig staunenden Grusse lüftend.

Auf der Gegenseite steht der H. Donatus in schwerfaltigem Messgewand, den Bischofsstab und das Marterrad mit den brennenden Kerzen in seinen Händen. Ruhig, doch ohne des Stifters Andacht und Georg's Ueberraschung. Er gleicht einem Kopf aus dem Genter Werke.

In dem ganzem Bilde kommt es augenscheinlich auf einen Hauptwurf an. Die bisher kleinen Figürchen steigen zu halber Lebensgrösse. Den Gestalten fehlt nun aber auch, nach oben besonders, Weite und Raum, und wie richtig jede Geberde, wie klar jeder Ausdruck bleibt, Lächeln und Ernst quellen nicht aus dem innersten Herzen. Selbst der Canonicus hält den Vergleich mit Hubert's Judocus schwerlich aus, und reiht sich so schlicht dem Styl nicht ein, der alles durchdringen und einigen soll.

Um so beredter sind Färbung und Ausführung. Bei gedämpftem Tagesschein leuchtet Maria's braunrother Mantel auf dem grünlichen Steinton in vollster Kraft. Das weisse Linnen glänzt milde neben der Goldrüstung. Der Fleischton — zu schwerbraunen Schatten gelblich in der Jungfrau, röthlicher in Georg und dem Heiligen — gewinnt in dem helleren Bildniss den feinsten Schmelz, und zu der ruhigen tiefen Gluth geben die blaugrünen Scheiben des Hintergrundes, der blaulich getäfelte Fussboden, der blaue Sammet des St. Donat, das Stahlhemd des Ritters mit dem violettkühlen Wangenroth und den halbgrauen Lichtern ein abgemessenes Gegengewicht.

Nichts Aeusserliches drängt sich mehr vor. Im Messgewand zwar lässt sich jeder Goldfaden zählen; in dem beweglichen Panzer legt und verschiebt sich jede Masche als wäre Johann der kundigste Waffenschmied, der an Gewölben und Säulen wieder zum Steinmetz würde. Trotz dieser Sorgfalt bewahrt er jedoch jetzt gerade Fluss und Zusammenhang, und erreicht in den Furchen des greisen Gesichts, in Edelsteinen, Metallen und Perlen des Bruders leichtere Pinselschrift. — Nur die vielen Unbilden haben die ursprüngliche Wirkung geschwächt. Der Kopf und Körper des Kindes, Maria's Stirn sind leider bedeutend mitgenommen, Fleiss und Liebe aber genügend sichtbar. —

Von beglaubigten Arbeiten trägt dieselbe Jahreszahl (1436) das kleine Portrait des Decan Jan van Löwen im Belvedere. (Stockwerk II, Zimmer 2. No. 12.) Ein trefflicher Kopf auf grünem Grund, unter Lebensgrösse, in Modelirung von Johann's Sorgfalt und zarter Hand, im Grundton gelblich zu blaugrauen Schatten, die merkbarer

nur an Stirn und Hals in's bläulich Kühlere übergehn. Das vornehme Gesicht mit kleinen tiefliegenden grauen Augen, kurzer Nase, feiner Oberlippe und langem Kinn hat mehr den Ausdruck ernster Milde als Frömmigkeit. Der noch junge Mann hält einen Ring in der Hand, einen Brautring vielleicht, und erwägt die Unauflöslichkeit solchen Bundes. —

In dem nächsten Jahr ist Brügge von städtischen Unruhen arg bedrängt. Dem Herzoge treugesinnt hält sich Johann umsomehr nur an seine friedliche Kunst. Der Tageslärm, die wilden Kämpfe, Aufruhr und Mord erhöhen ihm recht erst den Werth der Seelenstille und Freundlichkeit. Philipp, durch den Krieg gegen England vielbeschäftigt, schickt ihn nicht mehr auf weite Reisen. An Aufträgen ist kein Mangel. Sein Ruhm hat sich weithin schon ausgebreitet. Die meisten beglaubigten Arbeiten fallen in diese letzteren Jahre; von unbeglaubigten muthmaasslich gleichfalls ein guter Theil. Grössere Compositionen unternimmt er jedoch, wie es scheint, nicht häufig. Je weniger sein bisher bedeutendstes Werk an Hubert's Höhe heraufreicht, desto glücklicher lenkt ihn sein echtes Talent in jene ebnere Bahn, auf der es zu voller Entfaltung ausreift. Unausgesetzt widmet er sich der Ausführung feinerer Arbeiten. Geht er in lebendiger Gruppirung nicht weiter, so steigt doch für Einzelfiguren der Reiz der Züge, die Freiheit der Stellungen und Gewandung, die Kunst der Farbe. Das äussere Local, Zimmer, Kirchen, seltener die Landschaft — werden ihm wichtiger und wichtiger. Den Eindruck der Anbetungswürdigkeit giebt er nicht auf, die Hoheit soll nur dem Lieblichen keinen

Eintrag thun. Er liebt überhaupt jetzt das Zartere, ohne doch gänzlich den Kern zu verlieren, der ihm von Hubert her innewohnt. Dass er bescheiden und ungesucht Seele, Auge, Pinsel und Hand von der Ueberlast kirchlicher Herrschaft befreit, diese Wendung beschränkt ihn nicht nur auf sein liebenswertheres eigenes Feld; das feine Maass, das er innehält, die Fügsamkeit aller Mittel, ihr Ineinandergreifen und Gleichgewicht lassen ihn, wenn auch in kleinerer Sphäre, zum untadelichen Meister und Künstler werden.

Diesen Trieb bekundet bereits die Madonna von Lucca in noch höherem Grade als die Madonna des Louvre.

So merklich als Gegenstand der Verehrung ist kaum eine andere ausgestellt. Doch auch keine mehr durch den Wurf des verhüllenden Mantels allein, der weiter und weiter bis über die Stufen des Thronsessels fällt. Ein Goldreif mit Perlen schmückt das wallende Haar. Ihr Antlitz gehört zu Johann's schönsten. Lächelnd blickt sie zu dem blondlockigen Kinde herab, dem sie, die eine der zarten Hände auf seinem Rücken, mit der anderen die keusche Brust darreicht. Der Knabe schaut freudig zu ihr empor; starkleibig, doch wohlgestalteter als zu Brügge.

Auch in Kraft und leuchtendem Schmelz überbietet dies kleinere Bild jenes Meisterwerk. Das Zimmer hat den gewohnten Ton, der zu dem Purpurmantel und grünem Brockat das warme durchsichtige Fleisch mit den bräunlichen Schatten doppelt hebt. (Nieuwenhuys, Descript. de la Gallerie des tableaux de S. M. le Roi des Pays-bas. p. 3 u. 4.)

Die Behandlung zeigt gleiche Fortschritte. Auf dem

Fensterbrett links die beiden Aepfel, der Leuchter, das kupferne Becken, ein Glasgefäss sind unübertrefflich. — Nach der Haager Versteigerung ist dies Kleinod ein Schmuck des Städel'schen Instituts.

Ob nun auch das Altärchen, ehemals im Pallast zu Neapel derselben Epoche angehört, lässt sich nicht mehr entscheiden. Es scheint zu Grunde gegangen zu sein. Facius, der es noch selber gesehen, rühmt froh erstaunt die Naturwahrheit.

Die sittsame Jungfrau der Haupttafel sei noch ausserdem durch Anmuth, der verkündende Engel durch ausnehmende Schönheit bemerkenswerth. Auf den Seiten drücke der Täufer gestrenge Andacht aus, und das Studierzimmer des H. Hieronymus beweise die höchste Kunst täuschender Perspective. Auch dem Bildniss aussen des ersten Besitzers Baptista Lomellinus nebst seiner Gattin fehle nur noch die Stimme; der Sonnenstrahl aber, der aus einem Spalt zwischen Beide fällt, scheine von der Sonne selbst herzurühren. (Facius, de viris illust. p. 46. van Mander fol. 125. b. Waagen. Ueber Hub. und Joh. van Eyck. p. 196—197.)

Das Aehnliche gilt für die Darstellung der Welt in Kreisform, von welcher derselbe Facius erzählt, Johann habe sie für Philipp den Guten mit solcher Vollkommenheit ausgeführt, dass man nicht nur Orte und Gegenden unterscheiden, sondern auch ihre Entfernung bemessen könne.

Eine Anbetung der Magier, die Johann, nach Vasari, dem König Alphons selber gesandt haben soll, scheint noch in Italien vorhanden. Calvacaselle beschreibt sie zwar als versehrt, doch von Johann's eigener ursprünglicher Hand. (The early flem. painters. p. 98—99.)

Beglaubigt durch Aufschrift und Jahreszahl ist von 1437 nur die kleine H. Barbara vor dem noch im Bau begriffenen Thurme des Cölner Dom's, im Antwerpner Museum. Man hat zum erstenmal jetzt die Wahl, was man als Hauptsache nehmen will, das mächtige Bauwerk, das sich in weiter baumreicher Landschaft wie der Thurm zu Babel mitten unter Arbeitern, Steinmetzen, Reitern und Wagen erhebt, oder vorn die grössere Heilige. Dem Raum wie dem Ausdruck nach, mit dem sie, die Palme in der Linken, andächtig betend dasitzt, ist sie die Hauptfigur; dem Reize nach gebührt der Umgebung der Preis. Die kleinste Physiognomie bewahrt noch Charakter und jede Verzierung genauste Treue.

Vielleicht bespricht van Mander bereits dies zierliche Bildchen als jenes Conterfei von einem Vrouw-mensch met een Landtschapken, das er im Hause des Lucas de Heere gesehen. Wenn er zugleich aber die Genauigkeit rühmt, mit welcher Johann *untermalt* habe, so irrt er auch diesmal wiederum. Das Ganze ist nur eine Zeichnung auf Holz mit zarter Angabe bräunlicher Schatten, zunächst wohl zur Ausmalung bestimmt, dann aber muthmaasslich liegen geblieben. Der alte Rahmen trägt die volle Inschrift: Johann de Eyck *me fecit* 1437, die Johann auch sonst wohl auf *angefangene* Bilder setzt. Die flüchtige Anlage des Himmels mag späteren Ursprungs sein. Für Johann's Pinsel scheint sie nicht sauber genug. Keinesfalls jedoch darf man dies unfertige Bild mit einem zweiten fertigen verwechseln, das nirgend anderswo existirt als in Herrn Carton's Verwirrung. (Les trois frères van Eyck. p. 73. No. 3. u. p. 85. No. 37. — Les ducs de Bourgogne. tom. I. Introd. p. CV.) Die Radirung von

1769, die Herr Enschede als früherer Besitzer von Cornelius van Noorde anfertigen liess, ist nur dem Antwerpner Exemplar entnommen. (Cat. du Musée d'Anvers. p. 22 u. 23. p. 5.)

Trotz dieser steigenden Zierlichkeit wagt Johann jetzt den letzten Wettstreit; und selbst in Hubert's höchstem Gebiet.

Das grössere Brustbild Christi im Berliner Museum muss schon zu Ende desselben Jahres begonnen sein. Die Vollendung, der Inschrift nach, fällt auf den 31. Januar 1438. (Abthl. II. Kl. 1. No. 528,) Förster schreibt diesem Bildniss nur den Werth des Beweises zu, dass „Johann sich im Idealgebiet nicht recht zu benehmen wisse." (Gesch. d. deutsch. Kunst. Thl. II. p. 70.) So schlimm ist die Sache nicht. Erfunden hat hier Johann nicht mehr, als bei dem zweifelhaften Christus von 1420. Er übersetzt Hubert's Gott Vater in seine eigene Naturauffassung. Ein Theil der Hoheit und Seele geht auf diesem täuschenden Weg verloren. Die beibehaltene Tradition stimmt weder zu der Treue, mit der die kleinsten Fältchen der Lippen ausgeführt sind, noch zu der Färbung und Modelirung, die das gottesferne Antlitz in gewöhnliche Nähe herüberziehn. Er wollte den Heiland als Menschen und Gott in demselben Grade zum Ausdruck bringen. Dieser Einklang war ein zu schweres Problem. Als Maler dagegen bewahrt er wachsende Meisterschaft. Der braunwarme Fleischton, auf dem grünlichem Grunde selbst in den Schatten von klarem Leuchten, einigt sich mit dem violettlichen Anhauch auf Wangen und Mund, mit dem kühlen Licht der gewölbten Stirn, dem Blauweiss der Augen, dem faltenlosen rothen Ge-

wande durch Uebergänge, wie er sie leiser noch kaum gemacht. So würde auch jetzt noch die Modelirung von ähnlich feiner Lebendigkeit sein, wären nicht gerade an Nase, Wangen und Stirn die überleitenden Töne zum Theil zerstört. Die ganze Behandlung bezeugt den Fleiss, den er diesem spätem Hauptwerke widmete. (Calvacaselle Ibid. p. 89.)

Für das Jahr 1438 bieten sich mehrere Tafeln zur Auswahl dar.

Die Flügel des grösseren von Heinrich Werlis gestifteten Altars, die Passavant auf Herrn Frasinelli Zeugniss sogleich Johann zugetheilt hatte, fallen zwar, nachdem er sie im Madrider Museum selber gesehen, jetzt vollständig aus. Die Mängel der Zeichnung, der schwächere Grundton berechtigen, heisst es, nur zu dem Schluss auf einen von Hubert's geringeren Schülern. (Lettre à Mr. L. Delepierre. Gand 1842. p. 9. Die christl. Kunst in Spanien. Leipz. 1853. p. 128—129.) Dies Ergebniss stand zu erwarten. Die frühre Beschreibung schon gab mir Zweifel. (Gesch. der deutschen u. niederl. Malerei. Berlin 1853. Thl. II. p. 88.) Leider ist nur die falsche Nachricht in die besten Handbücher übergegangen. (Kugler. Gesch. d. Mal. 2te Ausg. Thl. II. p. 106. Förster. Gesch. d. deutschen Kunst. Thl. II. p. 69—70.)

Statt für religiöse gewinnt Johann gelegentlich in dieser späteren Zeit vielleicht eine Vorliebe für weltliche, dem Genre nähere Gegenstände.

Die zierliche Badstube z. B., die, Vasari zufolge, Herzog Friedrich II. von Urbino erhielt, kann füglich aus dieser Epoche stammen. Facius, wenn er dasselbe Bild meint, fand sie beim Cardinal Octavian. Mehrere Frauen,

beschreibt er, steigen erröthend, wenn auch bis über die Hüfte in Linnen, aus ihrem Bade. Die Eine ist nur von vorn zu sehn, ein Spiegel gegenüber zeigt aber den Rücken. Die Lampe im Zimmer scheint wirklich zu brennen; ein Hündchen leckt Wasser, und draussen dehnen sich meilenweit Berge, Ortschaften, Burgen, Wälder mit Rossen und Menschen im kleinsten Maassstabe. — Auch der anonyme Reisende des Morelli, aus dem ersten Drittheil des sechszehnten Jahrhunderts, erwähnt einer fusshohen Landschaft mit einigen Fischern, die eine Fischotter gefangen haben, und zwei kleinen zuschauenden Figürchen. (Bassano. 1800. p. 14.)

Religiösen Stoffen wird Johann dadurch keineswegs ungetreu. Sie streifen nur gleichfalls durch überwiegendes Detail und zarte Ausführung an das Genre. Dieser Art ist der im Studierzimmer lesende Hieronymus in Cardinalstracht, welchen derselbe Reisende zu Venedig bei Antonio Pasqualino sah, und besonders durch einen Pfau, eine Wachtel, ein Barbierbecken und den Blick durch Fenster und Thür erfreut ward. Das Ganze sei in Zeichnung, Farbenkraft, Zartheit und Wirkung vollkommen. (p. 74.) Waagen glaubt dies verlorene Bildchen glücklich unter Dürer's Namen in der Sammlung des Sir Thomas Baring zu Stratton wiedergefunden zu haben. Wahrscheinlich ist es mit der Galerie des Herzogs von Mantua nach England gelangt. (Kunstw. und Künstl. in Engl. u. Frankr. Thl. 2. p. 253. — Les trois frères v. Eyck. p. 75. No. 16.)

Auch das tiefer gefühlte Werk, das sogenannte Reisealtärchen Carl V. zu Dresden, entfernt den ähnlichen Grundzug nicht. (Cat. der Dresdner Gemälde-Sammlung

No. 1620.) Alles Grossartige in Charakteristik und Ausdruck ist der feinen Behandlung und Seele gewichen. Und doch wirkt der Genter Altar entschieden auch jetzt noch nach.

Das Schiff der Rundbogenkirche im Mittelbilde ist für den Miniaturmaassstab weit und hoch, in Capitälen und sonstigem Zierat reich, und in den Steinfigürchen von einer Schönheit, die selbst Hubert in ähnlicher Weise nur in den Wassern des Libanon dargethan hat. Im Chor thront Maria, das nackte Knäbchen im Schooss, vor einem grünlichen Baldachin, den Früchte, Blätter, graue Löwen und hellbläuliche Hirsche schmücken. Stellung, Gewandung, Gesicht und Ausdruck gleichen der grossen Madonna der Akademie. Nur sind jetzt die Züge weicher mit derselben Sauberkeit ausgeführt als das blonde Haar und der Körper des Kindes. Obschon die Finger kaum sichtbar sind, umgeben den einen zwei goldene Ringe. Der Kopf hat durch neuere Herstellung sehr verloren, und der übermalte Purpurmantel stört den Einklang noch mehr.

Die Flügel reizen durch bessere Erhaltung und Lieblichkeit. Auffassung und Gegenstand gehen enger zusammen. Rechts in einer Seitenkapelle kniet der etwa dreissigjährige Stifter in freudiger Ruhe. Hinter ihm in Goldrüstung steht der Heilige Georg, (nach Cavalcaselle St. Michael), von dem derberen Streiter zu Brügge durchweg verschieden. (Crawe and Cavalcaselle. Ibidem p. 92.) Links, gleichfalls aufrecht, hält die H. Catharina lesend Gebetbuch und Schwerdt in den schmalen Händen. Mit reicher Krone auf dem geströhlten goldgelben Haar, ähnelt sie in Demuth und Frömmigkeit ihren nur minder

zarten Schwestern auf der Genter Anbetung. Das bläulich helle Gewand hat weissen Pelzbesatz, der warme Fleischton milde perlgraue Schatten. Das offene Fenster giebt den Blick auf die Stadt, Wiesengrün, baumreiche Hügel und ferne Gletscher.

In keinem anderen Bilde ist die Färbung sanfter. Nur die tieferen Schatten halten den bräunlichen Grundton maassvoll fest. Im Fleisch spielen sie durchweg beinah in's Grauere ohne violettröthliches Licht auf den Wangen. In leiser Verbindung, Reflexen, Luftton ist nichts gespart, doch alles bescheiden und wohl verstanden.

Wie weit Johann sich von Hubert entfernt zeigt die Verkündigung aussen grau in Grau noch in höherem Grade. Der Engel, die Jungfrau stehn sich gegenüber; Maria mit überaus hoher Stirn, der Engel mit einem Lächeln, wie es bei Hemling erst häufiger vorkommt.

Das Ganze hat überhaupt eine Empfindung, die an Margaretha erinnern könnte, hätte sie Werke zurückgelassen, und führte nicht auch Johann's Entwicklung einer Behandlung zu, für welche in kleinem Maassstabe die Hand einer Frau wohl ausreichen würde. Innerhalb dieser Grenzen ist das Dresdner Altärchen ebenso zart, als die Brügger Madonna kräftig.

Ein ganz ähnliches Bildchen hat Waagen, leider nur flüchtig, in der Galerie Doria zu Rom in einem der Zimmer gesehen, die für gewöhnlich verschlossen bleiben. (Kunstbl. 1847. Co. 41. p. 163.)

Graf de Laborde giebt ebenfalls einer in der Nähe von Nantes gefundenen Tafel den Namen Johann's. Doch kann ich nicht sagen, mit welchem Recht. Der Graf ist als Kenner kein sicherer Gewährsmann. Die spätre Copie

jedoch, welche Passavant fälschlich dem Hemling beimisst, weisst in der That auf Johann zurück. (Cat. du Musée d'Anvers. p. 45. No. 28.)

Maria, das Kind das sie säugt im Arm, steht in dem Schiff einer hohen Kirche im Spitzbogenstyl, von all dem Reiz, den Johann Gebäuden zu leihen versteht. Eine reiche Krone ziert ihre Stirn. Der blaue Mantel deckt in schönen Motiven das rothe Gewand. (Les ducs de Bourg. tom. II. Introd. p. L.)

Ueber derartige Madonnenbildchen — immer in anmuthiger Stellung und freiem, gelungenem Faltenwurfe, auch in kirchlichem Local liebevoll um das Kind bemüht — geht ausser Portraiten Johann nicht hinaus.

Von allen ist jedoch eines allein durch Namen und Jahreszahl fest beglaubigt. Herr von Ertborn hat es 1838 von dem Pfarrer zu Dickelvenne im östlichen Flandern gekauft und dem Antwerpner Museum einverleibt. (No. 6. p. 23 u. 24.)

Was Cavalcaselle von der Verwandtschaft dieses Bildes mit der Empfindung und Grazie Meisters Wilhelm behauptet, ist grundlos ganz aus der Luft gegriffen. (The early flem. painters. p. 90—91.)

Nicht leicht ein zweites schliesst sich in Charakteristik und Malart so eng den kleinen Figuren der Genter Verehrung des Lammes an.

Vorn auf Sandsteinquadern steht ein Metallbecken mit vier Springbrunnenstrahlen. Dann folgt feinhalmiger Rasen voll Maiblumen, Veilchen und Maaslieben. Hinter der Steinbank blühn Purpurrosen und Lilien. Oben halten zwei Englchen den rothbrockatenen Teppich empor, auf welchem Maria steht; der eine zum ersten- und letz-

tenmal in zinnoberrothem, der andere in violettenem flatterndem Kleide, beide in Antlitz, Lockenhaar, Faltenwurf und Flügeln genau den Engeln um den Thron des Lammes ähnlich. Auch die Färbung bewahrt in dem Rosengesträuch, dem goldenen Brunnen und Teppich noch Hubert's volle bräunliche Gluth. Erst Maria's tiefblauer Mantel geht in's Kühle, und das röthliche Fleisch mildern silbergraue Halbtöne und Schatten. Man möchte glauben, nur die letzte Vollendung falle in eine so späte Zeit. Und in der That bestätigt die Inschrift diese Ansicht. Sie trennt auffällig Beginn und Ende, indem sie besagt: Johannes de Eyck me fecit † complevit 1439.

Derselben Madonna bei verändertem Farbenton nahe verwandt ist die noch kleinere Maria im Belvedere. (Stockwerk II. Zimmer 2. No. 15.) Schon die kirchliche Architectur, der Thronsessel mit Metalllöwen, zur Seite als Statuetten Adam rechts mit dem Engel, der ihn vertreibt, links Eva mit der Schlange, und darüber — wie Micha in Hubert's Verkündigung — Gott Vater, ragen in trefflicher Zeichnung hervor. Mehr noch stimmen Maria's Stellung, der freiere Wurf ihres blauen Mantels, die Art, in der sie das nackte Kind an der entblössten Brust hält, zu Johann's jetziger Behandlungsweise. Nur das Gold des rothen Brokatgewandes bringt die Figur zu nah und der Fleischton geht ohne bräunliche Schatten in's bläulich Kühle. Cavalcaselle lässt sie denn auch, und vielleicht mit Recht, so wenig als das Gegenstück die H. Catharina als Johann's eigene Arbeit gelten. (Ibid. p. 106.)

Die Carnation kann aber nicht wie bisher entscheiden. Sie überschreitet auch anderwärts mit Absicht den frühe-

ren Ton. Den schärfsten Beweis giebt das treue Portrait seiner Frau, das mit dem seinigen ehedem jährlich am Lucastage in der Malerkapelle von St. Donat ausgestellt wurde. Erst nach dem Abbruch der Kirche kam das Bildniss Johann's durch Verkauf wahrscheinlich in die Hand eines Fremden. Das Portrait der Frau erstand Herr Peter van Lede, der es um 1808 der Akademie der Stadt Brügge schenkte. (Waagen. Ueber Hub. und Joh. v. Eyck. p. 232 u. 233. Kunstbl. 1824. No. 27. p. 106. L. de Bast. Notice sur le chef-d'oeuvre des frères van Eyck. p. 44.)

Auf die grosse Verschiedenheit von früheren Portraiten macht bereits Förster aufmerksam. Die Echtheit aber ist nicht zu bezweifeln. Die deutliche alte Rahmenaufschrift sagt ausdrücklich: conjux meus Johannes me complevit. Anno 1439. II. Junii. Dass darunter kein a n d e r e r Meister Johann zu verstehn sei, belegt jener beigefügte Spruch, der nur auf Johann's echtesten Tafeln und zuletzt auf dem Brustbilde Christi steht.

Weniger noch gilt der Vorwurf der Kälte und Trockenheit, welchen Förster macht. Als Malerei zählt im Gegentheil dies Portrait zu Johann's zartesten Arbeiten. Das rothe Gewand allein ist in Farbe und Faltenwurf minder gelungen, und der hohe Gurt lässt zwischen den schmalen Schultern der Brust keinen Raum. Wie meisterhaft aber der krause Kopfputz mit dem herabhängenden Linnen, wie trefflich gezeichnet das länglich ovale kluge Gesicht mit der freien Stirn, den offenen Augen, dem strengen aber lebendigen Umriss der Wangen, dem fest geschlossenen feinen Mund und dem rundlichen langen Kinn. Tiefschattig sonst, gelingt ihm die Modelirung

fast Licht in Licht, und wenn er die Gluth und Kraft bisher nur leise gemildert hat, zieht ihn die blondere Helligkeit unwiderstehlich an. Er wird schon im Grundton rosiger ohne Braun, das nur an Ohr und Hals und auch dort gesänftigt in perlgraue Halbschatten übergeht, während auf der Hand wieder die Adern bläulich hindurch scheinen. Und trotz detaillirtester Ausführung welch ein Schmelz! Es ist ein Fleiss vereinter Liebe des Gatten und Künstlers. (Passavant. Kunstr. durch Engl. und Belg. p. 351. Schnaase. Niederl. Briefe. p. 345. Förster. Gesch. d. deutschen Kunst. Thl. II. p. 71. Crawe und Cavalcaselle. The early flem. paint. p. 89—90.)

Ein ähnliches zweites Bildniss, nach einigen gleichfalls Johann's und der Frau, nach Anderen Johann's und Hubert's, ehemals in der Galerie des Herzogs von Orleans, sind bei der Versteigerung in die Hände des Grafen Gower gelangt. Doch hat sie Waagen in England nicht aufgefunden. (Kunstw. u. Künstl. in Engl. u. Paris. Thl. I. p. 516.) Dafür schreibt er neuerdings ein männliches und weibliches Portrait, welche die Prinzessin Mathilde 1845 aus Italien nach Paris gebracht hat, theils der Auffassung, theils des bräunlichen Tons und der trefflichen Modelirung wegen Johann's Pinsel zu. Die Frau zumal mit der zuckerhutartigen spitzen Kopftracht sei fein und lebendig. (Kunstbl. 1847. No. 41. p. 163.) Aus welcher Epoche sie herrühren könnten, wird nicht gesagt.

Das Brügger Bildniss scheint auch auf weitere Compositionen nicht ganz ohne Einfluss geblieben zu sein. Ein verwandter Fleischton kehrt wenigstens in der schönen Madonna wieder, die mit der Sammlung des Königs von Holland leider versteigert und irre ich nicht, nach

Petersburg in die Sammlung des Kaisers gekommen ist. (Nieuwenhuys. Descript. etc. p. 5. No. 3.) Durch keine Inschrift beglaubigt, darf sie dennoch als echt gelten. Maria steht in einer reich mit Standbildern geschmückten Kapelle im Spitzbogenstyl vor einem golddurchwirkten hellblauen Teppich. Ihr rothbräunlicher Mantel breitet die schlanke Gestalt und fällt, rechts um den Arm geschlagen, links emporgehoben, schön ohne schärfere Brüche nieder. Freundlich herabgeneigt drückt sie den blondhaarigen nackten Knaben, der mit offenem Mund seine Aermchen lächelnd um ihren Hals schlingen will, mit Mutterliebe an ihre Brust.

Schon das Gesicht gleicht in dem längeren Oval, der feinen Oberlippe und volleren untern mehr dem Typus der Frau als den früheren Madonnen. Genauer noch stimmen das rosige Fleisch und die lichtere Kühlung. Der Steinton hat das gewohnte bräunliche Grün, doch zu zarterem Spiel mit Stahlgrau gemischt, von dem ab der Teppich bläuliche Wiederscheine auf Hals und Busen der Jungfrau wirft. Die Gluth beschränkt sich auf wärmere Schatten an Christi Körper und den Purpur des Mantels. Die weichen Händchen sind fein behandelt.

Nach Waagen müsste, wenn auch völlig davon verschieden, noch eine figurenreichere Tafel, jetzt Eigenthum des Kaufmanns Weber zu Antwerpen, in dieselbe Zeit fallen. Sie stellt eine jener stilleren Situationen dar, die bei späteren Meistern häufig vorkommt, von Johann jedoch nachweisbar nicht benutzt ward. Maria bleibt nur der äussere Mittelpunkt, weder der Gegenstand der Verehrung noch selber in Andacht. Der Vorgang dreht sich um Catharina, der das Kind so eben den Ring ansteckt,

während Barbara gegenüber, in der einen Hand eine Lilie, mit der anderen ihre Linke fasst. Weiter vorwärts sind rechts Cäcilia, und Ursula links in schwarzem Kleide emsig mit ihrem Gebetbuch beschäftigt. Um alle her ranken sich Weinlaub und Rosenbüsche; eine hintere Durchsicht, zu dem braunwarmen Fleisch und den tiefen Gewändern in vorgeschrittenem Luftton merklich heller, öffnet den Blick in die Landschaft.

Befremdender noch ist die Namensaufschrift Joanes van Eyck auf dem Schwerdte der Heiligen, so dass ich mich, bis ich das Bild gesehen, nicht jedes Zweifels entschlagen kann. Besonders da Waagen nun auch die Erweiterung derselben Composition bei Herrn Verhelst zu Gent Johann mit gleicher Sicherheit beilegt. Der bräunliche Fleischton sei nur mit geringer Ausnahme durch zu starke Reinigung verloren. (Kunstbl. 1847. No. 41. p. 163.) Als würden Johann's Köpfe durch Putzwasser kühl und blass. Ihre Kraft und Wärme sind nicht wie bei einem der spätesten Schüler Rogier's nur eine letzte Lasur; sie gehören verhältnissmässig bereits der sorglichen Untermalung zu, die vollständig hier erhalten ist. Und wären sie durchweg vom bräunlichsten Ton, — die Physiognomien, der Ausdruck, der ganze Charakter und Habitus hätten mich trotz wiederholter Prüfung zu keiner Zeit auf Johann geführt, obschon ich an seine Stelle keinen anderen Namen zu setzen wüsste.

Das Kind und Maria haben annähernd zwar eyckischen Typus und gelblichen tieferen Fleischton, doch schon die oberen beiden Engel, welche den Teppich halten, der Eine weiss mit grünlichen Schatten, der zweite gelbgrün mit violettenen, das Gelbgrün und Violett anderer Klei-

der, der hellblaue Mantel über Maria's dunklem Gewand, die Brokatmuster, der Haarputz, die Form der Krone, die längeren zarten Köpfe, vor allem die schief gestellten chinesisch geschlitzten kleinen Augen, der Ausdruck unschuldiger Frömmigkeit, die frühlingshelle gelbgrüne Landschaft lassen auf einen Meister schliessen, der nicht mit Johann zusammenfällt. Das Interesse an diesem gediegenen Werk kann nur dadurch steigen. Herrn Verhelst zufolge hat es Jahrhunderte lang als Eigenthum der Rederyker zu Brügge in deren Kapelle der Kirche von St. Donatian gehangen, für die es 1426 bestellt worden sei. Die bestimmtere Beglaubigung kenne ich nicht.

Auch für die Madonna des Dichters Rogers in London will ich nicht einstehen. Ich entsinne mich nur, das kleine Juwel bei Herrn Aders vor langer Zeit unter Hemling's Namen gesehn zu haben. Die Miniaturfeinheit der sieben Freuden, welche das Kirchenportal in Relief umgeben, stimmen in ihrer wunderbar zierlichen Genauigkeit mit diesem Meister, in Schärfe mit Rogier dem Aelteren. Maria's Charakter und Stellung aber sprechen nach Waagen's Meinung ganz ebenso für Johann, als die Behandlung der Architectur und Krone. (Kunstw. und Künstl. in Engl. II. p. 233. Messager des Sciences et des arts. Gand. 1842. p. 210.)

Wie es sich mit dem Bildchen im Besitz des Herrn Rothschild zu Paris verhält, das Cavalcaselle als eines der feinsten und echtesten anpreist, muss ich gleichfalls noch unentschieden lassen. Die stehende Jungfrau, das Kind im Arm, wird neben einer weiblichen Heiligen von einem Dominicaner verehrt. Dahinter die Landschaft mit Stadt, Strom und Brücke. (The early flem. paint. p. 98.)

Aus Johann's letztem Lebensjahr hat sich Sichres noch weniger erhalten. Nur der Reisende des Morelli berührt kurz ein kleines Gemälde im Haus des Camillo Lompagnano zu Mailand mit dem Gleichniss des Herrn, der Rechenschaft von dem Knecht verlangt, und der Jahreszahl 1440. Er schwankt jedoch selber zwischen Memelino und Zuan Heic. Wenn diese Entstehungszeit nun auch für Hemling um zwanzig Jahre zu früh erscheint, ist das Bild doch seit lange verschollen und die nähere Besprechung ohne Erfolg.

Lambert van Eyck.

Unter Gemälden, welche van Mander schon — ob aus eigener Anschauung bleibt dahingestellt — zu Johann's Hauptwerken zählt, ist das Votivbild aus dem Chor von St. Martin zu Ypern das umfangreichste. Johann, heisst es, starb nur leider vor der Vollendung und doch war dies Bild, wie van Mander sagt, mehr himmlisch als menschlich. (fol. 126.)

Zum erstenmal lebensgross steht Maria, die goldene Krone auf ihrem Haupt, in einem offenen Rundbogengang. Ihr Purpurmantel, nach vorn ähnlich emporgehalten wie von der kleineren Madonna beim König von Holland, reicht zu schönen Motiven den Rücken herab bis auf den Boden. Als Stifter kniet vor ihr ein alter Propst in blaugrünem Messgewande mit Goldstickerei und eingewirkten Apostel-Figuren; in der Rechten das Brevier, in der Linken den Bischofsstab mit dem Bildniss des Heil. Martin zu Pferde. Dem Betendem zugewandt blickt sie bescheiden auf das wohlgestaltete Kind in ihrem Arme. Im Hintergrund dehnt sich die fruchtbare Ebene, — ein

ganzes Land — mit Feldern, Bäumen, Dörfern und Städten in buntem Wechsel.

Die Flügel sind innen jeder getheilt. Rechts oben erhebt sich in einer Landschaft voll Häusern und Schlössern Gott Vater aus dem brennenden Baum. Darunter, halb kaum angelegt, erscheint der Engel dem Gideon. Auf der oberen Gegenseite steht die Thür des Ezechiel in Spitzbogenstyl, verziert mit dem Sündenfall, unten Aaron mit dem blühenden Stab; beide noch unbeendet. Auf den ähnlich getheilten Aussenseiten hält gleichfalls als erste Anlage links in einem Oval und halber Figur die Jungfrau wieder das Kind, dessen Geburt links drei Engel mit Posaunen verkünden, während rechts die Sibylle an Octavian das Nahen des Herrn voraussagt.

Johann's Erfindung und eigene Hand war bis vor Kurzem ganz ausser Zweifel. Ein Manuscript aus dem fünfzehnten Jahrhundert mit Nachrichten des Klosters der grauen Brüder zu Ypern sagt kurz und bündig: Im Jahr 1445 habe Meister Joannes van Eycken, ein berühmter Maler, zu Ypern diese übertrefflichen Tafeln gemalt, welche im Chor von St. Martin aufgestellt worden zum Gedächtniss des ehrwürdigen Herrn Nicolaus Malchalopie (van Maelbeke), Abt oder Propst von St. Martinskloster, der davor begraben liege.

Soll Johann wirklich als Meister gelten, muss der Auftrag spätestens 1440 an ihn gelangt sein. Das Bild kam in diesem Fall unfertig an, so dass der Propst es unbenutzt stehen liess, bis auch er starb, und es nun seinen Platz über der Grabstätte fand.

Die grauen Brüder hätten dann nur Entstehung und Aufstellung einfach verwechselt, und auch das Jahr der

letzteren vielleicht ungenau verzeichnet, da der nächstfolgende Abt sein Amt erst 1447 antrat. Ein leichter Irrthum solcher Annalen, die theils aus dem Gedächtniss hingeschrieben, theils aus Erzählung Dritter gesammelt werden.

Doch auch diese Beruhigung wäre zu leicht.

Der eher runde als längliche Kopf der Madonna verläugnet im Ganzen zwar nicht den eyckischen Typus; das wallende blonde Haar, der warme Fleischton mit braunen, nur am Hals und Ohr graueren Schatten, Gewandung, Stellung und Ausdruck thun ebensowenig Einspruch; die Landschaft gleicht in ihrer Belebtheit der Ebene hinter der Barbara (1437), der Färbung fehlt weder Tiefe noch Kraft, — der Maasstab aber zu einer Zeit, in welcher Johann in's Kleine und immer Kleinere geht, der Hinweis auf Aaron's Stab und den feurigen Busch, den Gideon und Ezechiel, die posaunenden Engel bei der Geburt, die Sibylle und Kaiser Augustus, diese ganze Art der Verherrlichung Maria's, so wenig der bisherigen ähnlich, lassen sich ohne Bedenken nicht unmittelbar auf Johann übertragen. Der Besteller müsste denn die Grösse bestimmt, die Gegenstände bezeichnet haben. Auch dann jedoch blieb Johann noch der Ausführung Herr. Und Er, im Baustyl gewissenhaft, soll um die Hauptgruppe eine Halle errichten, im Gewölbe schwer, und nur der freieren Aussicht wegen auf so fadendünnen und hohen Säulen wie heutzutage bei Eisenbauten? Der Faltenwurf steigert den Zweifel. Durch gleich scharfe Brüche hat Johann früher zwar bei thronenden Jungfraun den Ernst des Eindrucks verstärken wollen, für stehende aber in letzteren Jahren durchweg die weichere Rundung geliebt. Und

gar der knieende Propst mit grauem Schnauzbart und Hakennase! Ohne Messgewand stände er einem Kriegsknecht näher als einem Klosterabt. Solche Physiognomie, in so vorgebogener Stellung und diesem Ausdruck hätte Johann zu keiner Zeit derartig gemalt und wäre dennoch naturtreu geblieben.

Freilich aus anderen Gründen blickt denn auch Carton bereits nach einem entsprechenderen Meister aus. Er bezweifelt den sichtlich späteren Klosterbericht in keinem Punkte. War jedoch 1445 Hubert bereits seit neunzehn Jahren todt und Johann seit vieren, während bewährte Schriftsteller obigem Werke dennoch den Eyckischen Namen beilegen, so muss ein dritter Bruder der Maler sein.

Die Folgerung scheint glaublich und ungezwungen. Dass ein Lambert von Eyck mindestens noch zwei Jahre nach Johann am Leben gewesen, stand vorher schon fest. Die Rechnungsbelege zu Lille führen ihn bei Gelegenheit einiger Arbeiten, die Philipp der Gute 1431 mehrfach mit ihm bespricht, in klaren Worten als Johann's des Hofmalers Bruder auf, und eilf Jahre später die Capitelacten von St. Donat ebenfalls. (Les ducs de Bourgogne. tom. I. Introd. p. CIII. u. CXX. p. 257. Nr. 888. — Les trois frères van Eyck. p. 55.) Dennoch will sich die Kette nicht schliessen. Es gebricht an dem wichtigsten Mittelgliede. Nur die Herkunft aus einem Malergeschlecht und die Art in welcher die Rechnungskammer seiner Erwähnung thut, — als wäre der Beisatz: frère de Johannes de Heck, paintre de S. M. Angabe genug — stützen theilweise die Muthmaassung, er habe die gleiche Kunst getrieben.

In welchem Zweige geht aus Philipp's Bestellung nicht hervor. Für die Arbeit selbst folgt keine Zahlung. Da Lambert's Besuche entschädigt werden, scheint sie weder zur Ausführung gelangt zu sein, noch liegt darin, dass sie ein Oelgemälde betroffen habe.

Herr Carton sucht für seinen Beweis sogleich auch nach stärkeren Unterlagen.

Bereits Herr Cornelissen hat in Brügge, wohin er ausdrücklich zur Durchsuchung der Huerne'schen Inschriftensammlung kam, die Rahmenaufschrift des Genter Altarwerks ganz ohne Interpunction gefunden. Als Sprachkenner gab er natürlich zu, die ersten drei Zeilen könnten in zwiefacher Weise gedeutet werden. Einmal zu dem Sinn, Hubert habe als grösster Meister das schwere Werk angefangen, Johann, in Kunst der zweite, dasselbe vollendet. Ebenso aber, und dann bescheidener im Geiste Johann's:

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
Incepit; pondusque Johannes arte, secundus
Frater, perfecit. —

Letztere Lesart ergreift Herr Carton mit voller Freude. Sie nur erkläre alles. Heisse bei solchem Hauptwerk Johann der kunstreiche zweite Bruder, so müsse der dritte Lambert in demselben Beruf von gleichem Range gewesen sein. Ein kühner Schluss, und auf welchem Vordersatze! (Les trois frères v. Eyck. p. 56 — 60.)

Je häufiger Herr Carton für sich Gebrauch von rhetorischen Hülfsmitteln macht, um so weniger nimmt er sich doch Cornelissen's Bedenken zu Herzen, dass der natürliche Bau der Phrase zu „pictor Hubertus major quo nemo repertus" den Gegensatz „Johannes arte

secundus“ fordre. Ohne diese zweite Entgegenstellung würden jene Verszeilen in der That von einer Lahmheit und Nüchternheit, wie man sie schwerlich mit gutem Gewissen einem Latinisten jener Zeit auflasten kann, der nach Ausweis des Chronogrammes mit grosser Sorgfalt und Mühe verfuhr.

Die Originalinschrift giebt für Carton's Lesart keinen Anhalt. Ihre Trennungszeichen stehen deutlich nur vor major quo nemo repertus und hinter Incepit und perfecit. Zwischen arte und secundus aber keines; will man nicht mit Waagen einen etwas tieferliegenden breiteren Schmutzfleck — die entscheidende Stelle hat stark gelitten — dafür ansehn. (Kunstblatt. 1849. No. 15. p. 59.) Doch selbst dies Zeichen vorausgesetzt, was ist am Ende damit gewonnen? Muss denn „secundus“ streng und steif der Zweite gerade der Zahl nach heissen? Weshalb in Verbindung mit „arte“ nicht besser: in Kunst der Geringere. Und wo bleibt die Bescheidenheit, wenn Johann von sich rühmen lässt: mein Bruder Hubert, der grösste von allen Malern hat dies Werk begonnen, ich aber der zweite Bruder, (den ihr nicht mit dem dritten verwechseln dürft), hab es vollendet durch meine Kunst. Beim Wegfall von arte secundus liegt ein Doppelgewicht auf arte perfecit. Wenn aber „secundus frater“ ebensogut auch „der andere, jüngere“ bedeuten kann, sinkt der Beweis für den Dritten als grossen Maler erst gar zu Boden.

Daneben wird auch das Altersverhältniss nutzlos verschoben. Hubert's Geburt fällt zwischen 1360 und 1366: Johann's muthmasslich um 1400; Lambert müsste der Jüngste sein. Welches Alter, um ihn zu zeugen, giebt

dann Herr Carton dem Vater. Das jedenfalls aussergewöhnliche Greisenalter von allermindestens 60 Jahren, und der Mutter, wird nicht eine zweite Heirath beliebt, von 52 bis 58. Bei der Lücke, welche Johann von Huberten trennt, wäre es weit einfacher, wie Margarethen auch Lambert dazwischen zu stellen.

Kommt es doch eigentlich Herrn Carton darauf an, statt Johann's in Lambert für Antonello einen Lehrer zu finden mit dem Namen Eyck. Der Ruhm der Verbreitung der Oelmalerei soll weder den Eyck's entgehn, noch der guten Stadt Brügge. Der Zweck ist löblich, die Mühe aber fast ohne Grund. (Les trois frères van Eyck. p. 45—54.)

Dass Vasari nothwendig irre, wenn er Antonello zu Johann nach Flandern abreisen lässt, diese Meinung, der auch ich bisher beigepflichtet, (Thl. I. p. 346.) widerlegt schon Waagen und vor ihm de Bast. Antonello's späte Geburt (1421) sei durch nichts erwiesen und das Jahr 1414 nach Puccini's Berechnung weit annehmbarer. Das Entzücken über Johann's Verkündigung bei König Alphons, das Vasari zur Ursach der Wandrung macht, bleibe nebensächlich und ganz in Vasari's Art. Dies gerühmte Bild hätte Antonello freilich erst nach Johann's Tode in Neapel sehen können, da bekanntlich Alphons der Stadt erst 1442 Herr ward; König Renée dagegen, dort bereits seit 1438, und der flandrischen Malart längst ergeben, könne wie Colantonio ebenso auch Antonello angeregt haben, der nun als feuriger jüngerer Künstler sogleich aus der ursprünglichen Quelle bei Johann selber schöpfen wollte. (Waagen. Kunstbl. 1848. No. 16. p. 62. de Bast. Notice historique sur Antonello da Messina.

Gand. 1825. p. 36. sq. p. 19. — Passavant. Kunstreise durch Engl. ect. p. 372. Kunstbl. 1826. Sept. u. Oct. — The early flem. paintres p. 195—205.)

In der That zeigt Antonello's frühstes Bildchen, das kleine Portrait der Berliner Sammlung von 1445, (1. Abthl. Kl. 2. Nr. 18.) in bräunlichen Schatten und überaus zartem saubren Detail an keinen Meister näheren Anschluss als an Johann oder Christophsen.

Bei dieser Sachlage, die Herrn Carton nicht unbekannt war, Lambert nur deshalb zum Lehrer machen, weil Vasari den Nebenpunkt falsch verbindet, ist beinah so schlimm, als der seltsame Einfall, auch Hemling sei Lambert's Schüler gewesen, weil Herr Boisserée Aehnlichkeit zwischen Hemling und eyckischen Werken findet; zwichen Hemling, muthmaasslich damals noch Kind und später erweisbar Rogier's Lehrling.

Doch wäre Vasari selbst mit der Erzählung im vollsten Recht, und hätte Johann nur genannt, weil er ihm als Erfinder der neuen Behandlung galt, auch dann noch müsste der zweifelhaftere Meister Lambert gegen Hubert's beglaubigte Schüler zurückstehn. Einen Ruf als Künstler nimmt nicht Herr Carton einmal für seinen Günstling in Anspruch. Auch die Capitelacten von St. Donatian bezeichnen ihn nur als „frater quondam Johannis solemnissimi pictoris." Soll denn der eifrige Italiener, falls er Johann nicht mehr lebend fand, ganz ohne eigenes Urtheil dem blossen Namen nachgejagt sein? Er, so kundig, so feinen Blicks und so hoher Gaben. Herr Carton wirft lieber das Festeste durch die Behauptung um, die Schule, hätte sie Lambert nicht fortgeführt, wäre 1441 plötzlich im Lauf unterbrochen. Denn welches Ge-

wicht läge auf Gerhard van der Meere, Pieter Christophsen, und einem „gewissen Rogier von Flandern", der 1445 in Miraflores gewesen sei. Ihre meisten Bilder fielen so spät, dass sie die neue Methode erst nach Johann's Tode gelernt haben könnten.

Und dieses Wirrsal der Unkenntniss rühmt Hr. Carton als Lösung einer Fragenkette, die sich nicht anders bebantworten lasse. (Les trois frères van Eyck. p. 68 u. 69.)

Es giebt eine Dichtkunst auch der historischen Forschung. Ihr Grund und Ergebniss muss nur in anderen Thatsachen ruhn, als in widersprechenden Nachrichten grauer Brüder und Schriftsteller, deren augenfälliger halber Irrthum auch die halbe Wahrheit verdächtigt. Die dunkle Geschichte der flandrischen Maler besonders ist nur durch jedesmal genauesten Vergleich mit vorhandenen Gemälden aufzuhellen. Diese allein sind der Thatbestand, der Erklärung fordert, und welchem der Ausschlag zusteht. Notiz ohne Bild bleibt ein Schwerdt ohne Griff. Wer damit treffen will, schneidet sich meist in die eigenen Finger. Solche Klinge führt auch Herr Carton, der von Gemälden gar nichts versteht.

Er weiss sich zwar auch nach dieser Seite hin scheinbar zu decken.

Dr. de Mersemann zu Brügge erzählt in seiner Biographie berühmter Männer Westflanderns, das Votifgemälde zu Ypern sei, trotz aller Fährlichkeiten des sechszehnten Jahrhunderts wohlerhalten, im siebenzehnten ebenfalls noch vor Einfall der französischen Truppen der Republik durch den letzten Bischof aus der St. Martinskirche in den bischöflichen Pallast gerettet worden. Musste der Bischof auch selber fliehen, und kamen Liegenschaften

und Mobiliar zum Aufstrich, bei welchem ein Fleischer das kostbare Bild zum Holzwerth erstand und schon zum Heizen zerspalten wollte — derselbe Seegensstern waltete fort. Ein Herr Malweyn von Ypern, wie Zeitgenossen bezeugten, trat eilig herzu, kaufte das Kleinod, und liess es zuletzt dem Buchhändler Bogaerdt zu Brügge, der es erst ganz vor Kurzem nach Löwen an Herrn van den Schrick verkauft hat, dessen Erben es gegenwärtig besitzen. (Les trois frères van Eyck. p. 62 und 63.)

Hätte der Fleischer es doch verbrannt!

Dass Passavant seit einem viertel Jahrhundert bereits dies Exemplar als Copie erachtet, giebt Herrn Carton nur neuen Grund, es recht erst für Lambert's Machwerk zu halten. Ist die Tafel nicht gut genug für Johann und dennoch von eyckischem Styl, dann, meint er, passt sie für Lambert nur um so besser. (Kunstr. durch Engl. und Belgien. p. 367 369. Les trois frères van Eyck. p. 66 und 67.)

Der kluge Gelehrte bedenkt dabei nicht, dass, gleichviel nach wem, Copie nur Copie, und in schwierigen Fällen zur Richtschnur niemals geeignet sei.

Von deutschen Kennern kommt ihm in neuester Zeit jedoch Waagen kräftig zur Hülfe. Die Hände schienen freilich für Johann zu schwach, die Köpfe des Stifters und der Madonna zu wenig durchgebildet, aber die Nebendinge dem Genter Altarwerk ähnlich, die Landschaft in Farbe ungemein tief und von weicher Feinheit, auch die Sibylle des Aussenflügels sehr schön, und schülerhaft nur drei kleinere Engel. Diese Ungleichheit spreche lebhaft für Lambert, welcher als jüngster Bruder sich wohl die treffliche Technik aneignen und die beiden älteren in

Nebensachen erreichen konnte, in der Hauptsache aber zurückstehn musste. Im Fleisch unterscheide er sich gegen den gelbbräunlichen Ton Johann's und den rothbräunlichen Hubert's durch ein helleres Roth, so dass ihm hiernach wohl auch einige der minder bedeutenden Tafeln zukommen dürften, die man bisher an Johann gewiesen. (Kunstbl. 1849. No. 16. p. 61 und 62.)

Diese Begründung ist schon für Förster nicht überzeugend. (Gesch. der deutschen Kunst. Thl. II. p. 74.) Und wirklich macht sie, was sonst für Copien als Merkmal gilt, zum Beweis der Echtheit.

Wer Figuren zu stellen vermag, wie diese Madonna und dieses Kind, und eine Landschaft gleich der auf der Haupttafel erfindet, kann um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts nicht die Köpfe so flüchtig ohne genaues Verständniss und Gründlichkeit modeliren, nicht so matt und roh in Zeichnung und Charakteristik als in vielen Gestalten der Flügel sein, und doch zu den „tüchtigen Meistern" zählen. Waagen lässt das Bild denn auch aus der Werkststt aller drei Brüder in dem Sinne hervorgehn, dass Lambert früher bei Hubert sowohl als bei Johann anstellig Beihülfe geleistet habe. Ich will nicht widersprechen. Wäre jedoch in diesem Fall der Erfinder gleichfalls Johann gewesen, so bliebe für Lambert's Ruhm nichts als der Verderb verhältnissmässig der besten Theile; kein schmeichelhafter Empfehlungsbrief zur Aufnahme in die Geschichte der Kunst. Zugleich giebt Waagen wohl ohnedies zu, dass als Unterscheidungsgrund der drei Brüder die Schablone von braunroth, gelbbraun und hellroth nicht allzuweit reicht. Hubert ist augenscheinlibh im Fleisch zu den braunen Schatten mannichfacher als jeder

andere, und Johann kenntlicher an dem Gegensatz bräunlicher Gluth und hellrother Kühlung, wie deren Vermittlung durch milderes Grau, bis in dem letzten Bildniss (p. 200) das Hellroth gerade sein Grundson wird.

So kann denn Mersseman's Kaufhistorie vollständig wahr sein und doch das Umgekehrte als richtig erweisen. Er übersieht eine Nachricht, welche der frühere Besitzer der Klosternotizen der grauen Brüder, Hr. Ramaut, in eigenhändigen Ergänzungen mittheilt. „Als man den Chor, schreibt dieser Sammler, mit Marmor auslegte, sei das Original aus der Kirche gethan; statt seiner hänge „een nagebust tafereel, ofte eene copie het selve verbeeldende“ in unserer lieben Frauencapelle in der Nähe des Altars. Wie es heisst, soll diess 1757 geschehn sein und das Hauptgemälde seinen Platz in der Wohnung des Bischofs gefunden haben. (Passavant, Kunstreise durch England und Belgien. 1832. p. 369.)

Herr Ramaut, der 1781 starb, ist sicher ein ebenso gültiger Zeuge für seine Thatsache, als der Fleischer von Ypern und die Herren Malweyn, Bogaert und Merseman für die ihrige. Verbindet man aber beide, — und beide schliessen sich keineswegs aus, — so kann zur Zeit der Revolution nur das damals noch in der Marienkapelle befindliche Bild, — die jüngere Copie — in das Haus des Bischofs und von dort zur Versteigerung gekommen sein. Allem Anschein nach hat deshalb auch Herr Malweyn von dem Fleischer nur diese Copie gekauft und in gutem Glauben den Herren Bogaert-Dumortier überlassen. Wann und zu welchem Zweck sie gefertigt wurde, bleibt unerwähnt. Gleichzeitig schwerlich. Sie ist viel schwächer als ähnliche des Michael Coxcie.

Ob deshalb diesem in Umfang bedeutenden Werk auch der Kunst nach ursprünglich das Lob gebühre, das schon van Mander ihm freigebig zollt; — ob nicht dennoch Johann es, so weit es gediehn ist, gemalt haben könne, oder nach Andren zu forschen sei, ihm nahe verwandt, doch in manchem Punkt grösser, in manchem geringer; — ob endlich Lambert — wenn er nachweislich Maler war — durch Aehnlichkeiten mit Hubert und Jan geeigneter werde als jeder Zweite, und in diesem Falle mit welchem Verdienst und in welchem Grade, ob für das Ganze oder als Aushülfe nur für bestimmte Theile, — auf diese und sonstige Fragen kann bei solcher Ungewissheit endgültig nur das erste leider verschollene Werk in aufhellender Weise Rede stehn.

So lange jede Vergleichung fehlt, ist die Verwirrung durch Lambert's Namen nur noch gesteigert. Sie vermindert sich erst durch das volle Recht, die Copie einstweilen bei Seite zu stellen, und den gepriesenen Lambert van Eyck, statt in Johann's oder Hubert's Werkstatt, nur da zu suchen, wo er längst schon zu finden war: in den Büchern der Rechnungskammer zu Lille und den Capitelacten von St. Donatian. —

Pieter Christophsen.

So eng als der eigene jüngere Bruder kann sich in Hubert's Malart und Styl kein zweiter einleben. Johann ist der eigentliche Kunstsohn, den Hubert zurücklässt; dem Vater nicht zu vollem Ersatze gleich, doch auf dem Boden desselben Ursprungs in allem am nächsten, was durch Liebe und Ehrfurcht erreichbar wird.

Mit dieser Beschränkung bleibt, neben Johann, Pieter Christophsen Hubert's getreuer Nachfolger. Er besitzt Seiten, die Johann abgehn. Wären Beide ein Künstler geworden, sie schon hätten, so weit dies Schülern gelingt, den Lehrer genügend fortgepflanzt.

Obschon Pieter den Meistern sich beigesellt, deren Namen bis zu Vasari drang, — er nennt ihn Crista — erwähnt ihn van Mander an keiner Stelle. Seine Werke, scheint es, sind damals in Flandern schon unbekannt. Bei Guiccardini kommt er als Pietro Creste, in Kapitelacten von Cambray als Petrus Cristus vor; er selbst bezeichnet sich meistens als Peter Christoph. (Petrus Christophorus.)

Sein Geburtsjahr steht weniger fest als der Name. Es kann, da sein ältestes Werk ihn 1417 bereits als durchgebildeten Maler bekundet, zwischen 1390 — 95 fallen. Ein Bildniss auf dem Weltgericht von 1452, vielleicht sein eignes, giebt ihn, wenn es ihn wirklich darstellt, als Mann den Sechzigen nahe.

Dieselben Kapitelacten von Cambray nennen Brügge als seinen Wohnort. (Petrus Cristus incola Brugen. Tornacen. Dioc. depinxit tres imagines ad similitudinem illius imaginis, quae in capella est trinit. collocata. De Laborde. I. Introd. p. CXXVI.) Dass er dort auch geboren sei, wird dadurch nicht dargethan. Gent hat noch immer den gleichen Anspruch. Jedenfalls bildete Hubert ihn früher aus als den jüngeren Johann und muthmaasslich nicht in Brügge. Christophsen scheint der erste zu sein, dessen Lehrzeit so ziemlich mit dem Beginne der neuen Malweise Hand in Hand geht. Ob er sich noch der älteren bediente ist nicht gewiss.

Ueber Pieter's weitere Schicksale gebricht es an jeder genaueren Nachricht. Wahrscheinlich bleibt er so lange er kann in Hubert's Nähe und in Zusammenhang mit den besten Schülern.

Cavalcaselle bringt ihn um 1438 nach Cöln, wo Spuren einstweiligen Aufenthalts noch jetzt nicht verwischt seien. Der italienische Forscher irrt. (The early flem. painters. p. 117 — 118.)

Ueberhaupt erhellt sich das Dunkel zuerst für Peters spätere Lebensjahre. Und gleichfalls mehr zu Vermuthungen als mit sicherer Auskunft. Bis 1450 scheint er noch immer in Flandern thätig. Nachdem er kurz zuvor ein Bild für die Antwerpner Goldschmiedezunft gemalt

hat, nimmt ihn die Malerbrüderschaft von St. Lucas zu Brügge als Mitglied auf.

Dann plötzlich finden wir ihn, nach Passavant's Ausspruch, in Spanien. Auch diese Reise wird wahrscheinlich theils nur durch einige aus Spanien stammende oder dort noch vorhandene Gemälde, theils durch Peter's merklichen Einfluss auf jüngere spanische Meister. Vorzugsweise in Fernando Gallegos sieht Passavant Christoph's gelehrigen Schüler. Die nähere Verwandtschaft stelle sich durch mehrfache Arbeiten sowohl in Gallegos' Vaterstadt Salamanca als in anderen Orten klar heraus. (Die christl. Kunst in Spanien. Leipzig 1853. p. 77—80.)

Bereits 1453 jedoch scheint Peter von Neuem in in Brügge wohnhaft. Im Jahre darauf schon copirt er dreimal ein heiliges Marienbild, das von Rom nach Cambray gekommen war. Wie lang er nach diesem letzten beglaubigten Werk noch malte, ist unentschieden. Er mag 1456, dreissig Jahre später als Hubert, gestorben sein, so dass er Johann um fünfzehn ohngefähr überlebte.

Die geringe Anzahl erhaltener Werke macht die Würdigung seiner Kunstrichtung schwer.

Eins nur vergegenwärtigen alle in gleichem Maasse. Er enthält sich, über Johann hinaus, jeden Bestrebens, für das sein Talent nicht zureicht. Was er von Hubert am wenigsten erbt, ist die einfache Grösse, die Wucht des Ausdrucks selbst im Portrait. Den Blick dagegen auf letztes Detail hat, glaube ich, Er zuerst ausgebildet. Der äusseren Umgebung vor allem schenkt er einen Fleiss, für den zwar Hubert den Anstoss, doch Peter das nächste gelungene Vorbild giebt. Obschon er weder Landschaft

noch Nebendinge über Gebühr hervorhebt, widmet er ihnen dieselbe Sorgfalt als den immer doch wichtigeren Charakteren. Wird er dadurch auch noch keineswegs styllos, so weicht er dennoch in kirchlichem Ernst noch weiter von Hubert ab als Johann. Christus, Maria, Gott Vater als Gegenstand der Verehrung in strenger Würde herauszustellen, bezweckt er fast niemals. Was ihn seinem Lehrmeister verbrüdert, ist eine andern Gabe des Herzens und Blicks: das treuherzig offene Naturgefühl, das ehrlich sieht, und mit unbefangenem Sinn benützt. Je weniger er Menschen und Dingen was ihnen eigen ist nehmen will, je weniger auch nöthigt er ihnen auf, was sie durch ihn nicht verdeutlichen können. Sie sollen mehr nicht bieten als Er vermag und sie schon ohne sein Zuthun haben. Er bemüht sich nur, seine tägliche Anschauung durch ein verständliches Mittelmaass religiösen Gefühls getreu zu weihen. Steht er dann auch hinter der Forderung zurück, welche tiefere Aufgaben Anderen stellen, so bringt er wenigstens unverkürzt in lebendiger Klarheit, wie er sie gefasst und empfunden hat.

Hubert's Kenntniss erwirbt er sich nicht in demselben Grade. Er wiederholt, was ohne strengeres Forschen sich festhalten lässt. Das eigentlich Bildnissartige streift er nur ungern fort. Um so selbstständiger bleibt er in diesem Kreise. Er nimmt seine Physiognomien wie Hubert aus allen Ständen, mit Vorliebe jedoch für romanische Eigenheiten in Farbe und Form; von mehr gedrungener als schlanker Gestalt, kurzarmig, mit Hubert's dicklichen und runden Händen und, falls sie nackt sind, unschönen Füssen. Ausser weiten Mänteln lässt er sie meist in gewohnter Tracht. Dafür fühlt er sich nun auch in Geberden und

Stellungen ungehemmter. Auf Hubert's gefügigen Faltenwurf hat er von früh ab gemerkt. Ueberhaupt in der Zwanglosigkeit, in der sich die Charaktere mit ihrem sonstigen Behaben in die ungewohnteren Vorgänge schicken, kommt Pieter vor allen Schülern dem Lehrer nahe. Störrige Naturen, noch mit sich selber in schwerem Kampf, entfernt er statt sie herbeizurufen. Er zieht gläubige Hingebung der widerstandleistenden Thatkraft vor, und weiss gutmüthige Bürger und fromme Mönche besser zu schildern als stolze Könige und kriegerische Ritter.

Fehlt ihm aus der Kunst oder Wirklichkeit her, bei der Hölle z. B., ein leitendes Vorbild, so lässt die Erfindung ihn nicht im Stich. Hieronymus Bosch's und des späteren Breughel borstige Ungethüme in Qualm und Gluth sind bis auf ihn wohl zurückzuführen. Auch in diesem Feld bleibt er naturwahr, so weit als möglich. Die Lohe im Rachen des Beelzebub besteht in leuchtendem Sprühen den Wettstreit mit jedem Hochofen, und die Eisengabel, je tiefer im Feuer, zeigt in entsprechendem Grade lichteres Glühn.

Weite Schaaren von Heiligen und Betenden, belebt nur durch leidenschaftlose Bewegung und Haltung, ordnet er in minder symmetrischen Linien genügsamer noch als Hubert. Bei den schwierigsten Aufgaben gerade bescheidet er sich am schlichtesten. Sein Talent für Gruppirung erweist sich besser an engeren Vorgängen, — dem Gruss des Engels, der Heimsuchung und Geburt, dem Opfer der Könige, die er nicht etwa figurenreich, doch, nach Rogier's Vorgang auf dieser Bahn, vortrefflich zu gliedern und runden versteht. Nichts ist müssig darin oder unzulänglich und nichts vereinzelt. Der Hauptpunkt deutlich, die Demuth

wahr, und das Ganze gefällig zusammengefasst. Auf die Kreuzigung und Klage, überhaupt auf die Leidensgeschichte lässt er sich, scheint es, so wenig ein als Johann. Seine Charaktere, dem Dienste der Jungfrau zwar nicht ausschliesslich geweiht, bedürfen dennoch zur Gottesfurcht noch keines Anblicks von Schmerz und Opfer. Der Stern des Seegens, das Kind genügt. Auch für kirchliche Umgebung hat er nicht Hubert's, Johann's und Rogier's Auge. Sein Ausdruck von Frömmigkeit eignet sich mehr für Wohnhäuser an stillen Kanälen und luftigen Strassen, als für Palmen, Cypressen und hohe Dome. Nur Burgen und Schlösser erheben sich friedlich in Ferne und Mittelgrund. Auch diesem vertrauten Local leiht er keinen verfehlten Grundzug von Ernst und Grösse. Er schmückt es nur, als lägen die Städte frühlingsgrün mitten in reinlichen Gärten, als wäre das jungfräulich keusche Gemach zum Festtag eben erst hergerichtet, und dann selbst stehn Thüren und Fenster auf, den Blick über Rasenhügel mit Linden und Buchen frei zu lassen.

Wie in Modelirung an leichten Fluss und Zusammenhang hält er sich schon in Zeichnung und Charakteristik an Hubert's redliche Einfachheit. Umgekehrt liebt er die genaueste Schärfe. Beides oft in demselben Werk. Unschuldiges Gelingen und Ueberlegung trennen sich gleichfalls. Fremden Einflüssen überdies offen, schafft er nicht ebenmässig aus Einem Guss. Was dadurch an Zwiespalt zurückbleiben würde, muss endlich die Färbung bewältigen. Sie leiht dem Ganzen das letzte Gewicht, den Punkt der Vollendung und Harmonie, den historischen Ernst in der Kindlichkeit, die er in spätem Alter sich noch bewahrt.

Bei Schattentiefe von Hubert's Kraft scheint auf seinen Bildern meist eine lichtere Sonne. Unter dem wolkenlos tiefblauen Himmel werden Farbe und Form in fester Entschiedenheit sichtbarer; Bäume und Wiesen in frischem Grün freundlicher, das Gelb gesteigert, geschlängelte Wege und Ackerland kenntlicher, die fernen Mauern und Zinnen, die nahen Backsteinhäuser statt braungrau rosig; Engelsflügel auf dunkelem Grund, Kristallsäulen, Glasstäbe leuchtender, und doch das Ganze in Nachdruck so abgewogen, und ohne durchgängiges Spiel und feines Vermitteln so wohlberechnet, dass selbst zu weissen und hellfarbigen Gewändern die Purpurmäntel, die niemals fehlen und die er zur Spitze der Wirkung treibt, die übrige Farbenpracht nicht überbieten. In diese Umgebung passen südliche wie flandrisch blonde Köpfe, und gelblich wärmere in der belebenden gleichen Weise. Und mag er nun glättend in sauberem Vertreiben haarfein ausführen oder wie Hubert mit festem Blick den Pinsel als zeichnende Feder gebrauchen, überall zeigt die gewandte Handschrift denselben Wechsel und gleichen Verein von mühloser Unschuld, Bedachtsamkeit und immer wachsender Meisterschaft.

Ein Stufengang in der Entwickelung dieser Vorzüge und Mängel, ein Nachlassen und Weiterschreiten ist für Christophsen um so schwieriger zu finden, als die wenigen Gemälde in Entstehung weit auseinandergehn. Aus der ersten Jugend hat sich nur eins erhalten; dann folgt eine Lücke von dreissig Jahren, durch ein einzelnes Bildniss unausfüllbar; und für den Schluss erst drängen letzte Werke sich eng zusammen.

Fällt auch dieser Verlust dem Bildersturm in Gent und Brügge zur Last, so ist das Ergebniss um so bedauerlicher, als gerade Pieter's Kunstlaufbahn einen näheren Blick in die Wechselbeziehung von Hubert's Schülern gewähren könnte.

Dass Keiner neben Hubert so früh ein Hebel für Aufnahme dessen ward, was Hubert noch unberührt liegen liess, bezeugt, statt einer längeren Folge, ausschliesslich das oft schon genannte erste Werk, die Madonna von 1417; aus der Aders'schen Sammlung seit Jahren im Besitze des Städel'schen Instituts. Die Inschrift Petrus. XPR ME FECIT. 1417. verbürgt die Echtheit.

Stände dies Bildchen doch jetzt noch seinem ursprünglichen Zustande näher. Es würde das feinste vielleicht nicht nur in Ausführung sein, auch in Charakter- und Seelenausdruck. Minder versehrte Stellen der Aussendinge und Landschaft besonders zeigen eine Naturbeachtung in saubrem Fleiss, eine zarte Belebung und Klarheit der Farbe, die Pieter in dieser Richtung und Art aus eigenem Talent scheint geschöpft zu haben. Die Köpfe leider sind am wenigsten erhalten.

Maria's Metallthron, zu welchem, mit buntem Teppich belegt, zwei röthliche Stufen in Messingeinfassung führen, ziert ein behagliches Wohngemach. An den Lehnen stehn vorn als Schnitzwerk Adam und Eva, darüber durchsichtige Säulchen aus Glas. Die geöffnete Thür giebt den Blick auf den Garten und über die Backsteinmauer auf den vorbeifliessenden blauen Strom mit Kähnen und Schiffen, jenseits auf einen Grashügel mit zierlichen runden Bäumchen. In weiterer Ferne liegt die Stadt, links anmuthig grünendes Hügelland.

Die Jungfrau selbst, in Purpurmantel und blauem Kleide mehr breit als schlank, hält ernst niederschauend das Kind auf dem Schoosse, das etwas steif, wie bei Johann und Rogier später, die Füsse vorstreckt, doch freundlich nach einer Rose greift. Ihr sanftes Antlitz ähnelt Hubert's Madonnen ebensowenig als die italienische Physiognomie des Hieronymus in Cardinalstracht, welcher sie rechts in Betrachtung versunken fromm verehrt. Links bringt der H. Franciscus dem Kinde das gleiche Opfer; in Zügen minder bedeutend; einen langen Kristallstab in der Hand, am oberen Ende mit dem Bild des Gekreuzigten.

Die Färbung geht jetzt schon weiter als Hubert bezweckt. In dem vorleuchtenden Braunroth hauptsächlich, das zu dem braungrünlichen Wänden, dem Grün der Landschaft, dem goldigem Fleisch ausnehmend stimmt, und sich nur durch stellenweis zarte Kühlung in Franciscus' blaugrauer Kutte mildert. Auch der Faltenwurf meidet schärfere Brüche. Die Behandlung des Fleischtons mit grünlichen statt der brauneren Schatten erinnert an Antonello's spätere Madonnen, und unter flandrischen Meistern lebhafter noch an den Reliquienkasten aus Saint Omer, der fälschlich für ein Meisterwerk Hemling's galt. (Nieuwenhuys. Descr. de la Gal. de S. M. le roi des Pays-bas. p. 24—27. — Passavant. Kunstbl. 1841. No. 4. p. 16. Michiels. tom. II. p. 170—171. Cavalcaselle. p. 119.)

In welchem Grade Pieter nun auch mit diesem Bildchen voraneilen mag, für den weiteren Fortschritt scheint er an selbstsändigem Talente nicht reich genug, die Stellung als Anführer zu behaupten. Johann überholt ihn in Styl und Kenntniss, Geschmack und Reiz; Rogier der

Aeltere früher schon in Entschiedenheit, Einsicht und Energie. So kehrt das Verhältniss sich nach und nach um.

Statt auch nach Hubert's Tode der Erste zu sein und vorwärts zu treiben fühlt Pieter in seiner Bescheidenheit sich selber von jenen zurückgedrängt, und nimmt von ihnen, wenn auch der eigenen Natur getreu, so viel er im Stande ist in sich auf. In welchem Maass und zu welcher Zeit lässt der Mangel an Arbeiten ungewiss.

Nur das kleine Portrait der Berliner Sammlung, das Mädchen aus der Familie Talbot, möchte ich in diese Epoche setzen. (1430—40.) Der alte abhanden gekommene Rahmen enthielt als Beglaubigung die nur von Cavalcaselle bezweifelte Aufschrift: opus Petri Christophori. (Abth. II. Cl. I. Nr. 532.)

In Blick für Charakter und Eigenheit rückt es näher zu Johann als zu Hubert und Rogier, in Modelirung und Farbe bewahrt es sich volle Selbstständigkeit.

Das aus der Stirn gestrichene spärliche Haar, das ein schwarzer Kopfputz überhoch deckt, die sichtbaren Backenknochen entfernen jedweden Liebreiz, trotz hübscher Nase und niedlichem Kinn. Der Blick der braunen chinesisch geschlitzten Augen ist, wenn nicht umflort, doch mehr nach Innen als Aussen gezogen. Man möchte enträthseln, was in diesem Gemüthe vor sich geht. In Worten wird es wenig verrathen. Den etwas mürrischen Eigensinn kann der ehrbare Ernst, der alle Züge zusammenhält, halb nur verbergen. Das Alter des Kindes ist nicht zu bestimmen. Die Schultern sind eng, die Aermchen so dünn, die Brust so flach, als wäre der Wachsthum zurückgehalten.

Die Zeichnung des Kopfs beweist grosse Sorgfalt und

Achtsamkeit, die gesammte Auffassung Treue, und die Modelirung, der Genauigkeit ohnerachtet, bewahrt durch einfache Mittel die nöthige Weiche, die hagere Gesichter doppelt fordern.

In dem gleichem Sinne ergänzt auch die Farbe die Seelenschildrung. Der gelbliche Fleischton mit braungrünen Schatten, am Halse nur stahlgrau, die hellrothen feinen Lippen, der kühle Anflug von Wangenroth giebt auf graubräunlichem Grund zu dem hellblauem Kleide mit weissem Pelz den deutlichen Eindruck, in diesem Körper lebe wohl ein in sich gedrängter Charakter und Geist, kein fröhliches Blut aber poche gesund und feurig in vollen Adern. (E. Förster Gesch. d. deutschen Kunst. II. p. 76. Michiels. Hist. de la peint. flam. II. p. 171.)

Den Rest eines andren Gemäldes aus dem Escurial in der Madrider Sammlung — zwei Flügel des Altars, den Heinrich Werlis von Cöln 1438 malen liess, (p. 193.) — legt Pietern nur Cavalcaselle bei. In nicht allzuverdorbenen Stellen gleiche es sehr dem späteren H. Eligius.

Rechts bringt, vom Täufer Johannes gefolgt, der Stifter der Jungfrau sein Dankgebet. Ihr rundes Gesicht soll Studium der cölnischen Meister erweisen, der Täufer dagegen mit Lamm und Buch, der Blick durch ein Bogenfenster auf Wiesen und Gletscher, ein Rundglas, in dem sich das Zimmer spiegelt, seien durchgängig flandrischer Art.

Auf dem linken Flügel in golddurchwirktem rothem Brokat und blauem Mantel sitzt Barbara. Ein Feuer wirft lodernd seine Widerscheine aus dem Kamin nach allen Seiten. Im Grunde der Landschaft am Fuss eines Thurms ist der Heiligen Enthauptung dargestellt. (The early flem. painters. p. 121—122.)

Der cölnische Einfluss ebenso, als die lange hagere Gestalt des Täufers machen Cavalcaselle's Meinuug jedoch gleich unwahrscheinlich. Er selber lässt sie schon zweifelhaft.

Ein anderes Bild wieder der Dresdner Sammlung, No. 1615, dort als Werk eyckischer Schule bezeichnet, theilt Waagen neuerdings Christophsen zu. (Einige Bemerkungen über die neue Aufstellung, Beleuchtung und Catalogisirung der Königl. Gem. Gal. zu Dresden. Berlin. Ernst u. Korn. p. 36—37.) So fein aber und eigenthümlich die Tafel ist, muss ich doch eingestehn, ein näheres Zusammenstimmen mit Pieter's Charakteristik, Faltenwurf, Pinsel und Farbe zu keiner Zeit irgend gefunden zu haben. Eher möchte ich sie für holländisch mit eyckischem Einfluss halten. Ein so früher flandrischer Ursprung mindestens scheint mir noch immer zweifelhaft.

In einer Vorhalle kirchlichen Baustyls von grauem Sandstein mit dunklen bläulichen Bogenrippen sitzt Maria auf breiter Holzbank, deren Rückenlehne ein graubläulicher Teppich bedeckt. Ihr hellblauer Mantel, weisslich im Licht, fällt von beiden Seiten über das blaue Kleid etwas kraus ohne schärfere Brüche nieder. Dem länglichen Gesicht, dem kleinen Munde mit schwellenden Lippen, dem milden gelbröthlichen Fleisch, den weichen Zügen nach ist sie nichts als ein mädchenhaft liebliches gutes Kind; die reiche Krone auf ihrem Haupt, die aufrechte Haltung macht sie zur Königin, ohne dass sie im Herzen sich in diesen Wechsel zu finden wüsste. So blickt sie aus grossen blauen gewölbten Augen, eher lächelnd als ernst, doch in staunendem Sinnen zur Erde nieder. Das nackte Kind, das auf ihrem Schooss steht, ist nur in den

hässlichen Füssen arg verzeichnet. Nachdenklich und freundlich zugleich reicht ihm die H. Anna von rechts eine Birne. Ihr warmgrüner Mantel ist besser und reicher geworfen als der Maria's.

Aus der Jungfrau Gemach, in welches ein Bogen den Einblick öffnet, tritt eben Joachim mit Joseph in die vordere Halle; dieser in weissem Rocke und rothem Mantel, den Wanderstab in der Linken, halb betrüblich halb theilnahmvoll, jener ein graubärtiger Alter, mit ernstem Blick die Hand auf des Anderen Schulter legend, als sollten sie weiter nicht vorwärts dringen.

Das bürgerlich Biedre des ganzen Hergangs, die Behandlung der äusseren Umgebung, die an Rogier erinnert, Maria's etwas drathartig blondes Haar und mancherlei sonstige Kennzeichen würden Pieter noch keineswegs als Meister des Bildes ohnmöglich machen, wohl aber der Grundton der ganzen Färbung, die Physiognomien und Modelirung, der Mangel an Schmelz, und jene Art kleinlicher Ausführung, die Holzadern, Pelzwerk, Geschmeide und Korbgeflecht in schwächerem Styl noch und pinselspitzer behandelt als später Mieris und Gerard Dow.

Von grösseren letzten Werken hat nur das früheste mit Johann noch näheren Zusammenhang als mit anderen Schülern; der Heilige Eligius, 1449 — nicht 51 wie Cavalcaselle meint — für die Antwerpner Goldschmiede gemalt; seit längerer Zeit im Besitze des Cölner Banquiers Herrn Oppenheim.

Das Problem, welches Pieter sich diesmal stellt, scheint seiner Sinnesart ganz zu entsprechen. Es fordert im

Hauptpunkt dasselbe, was Johann in den Neuvermählten zu London leistet. (p. 183.) Der Kauf eines Brautrings soll ebensosehr in religiöser Weihe zur Darstellung kommen, als der Schutzherr der achtbaren Zunft sich thätig in deren Beruf erweisen.

So sitzt der Heilige gleich andren Verkäufern hinter dem Zahltisch. Ein Wandspiegel neben ihm lässt die Strasse mit zwei Figürchen sehen. Auf dem Tische liegen Perlen, Korallen, Ringe, nach oben steht reiches Silbergeräth. Doch eitler Schmuck hat heute das Paar nicht hergelockt. Die Braut, eine bürgerlich edle Gestalt in grossblumig braunem Brokatgewand, streckt in züchtigem Schweigen die Hand nur nach dem Goldreifen aus, den Eligius, die Waagschale in der Rechten, mit gleich stummer Frage noch vor sich hält. Sie braucht den feinen Zug freudigen Verlangens dabei nicht zu scheuen. Der Bräutigam ist jeder Zuneigung werth. Zurückstehend, als sei sie die Hauptfigur, auf dem Schwertgriff die Linke, die Rechte voll Liebe auf ihrer Schulter, blickt er bedachtsam mit männlichem Ernst auf das Zeichen der Treue.

Die halbe Lebensgrösse, die Peter zum neuen Maassstabe wählt, erschwert die gewohnte Ausführung. Dem Antlitz des Heiligen fehlt es denn auch an letzter Belebtheit. Es bleibt in Charakterzügen ziemlich leer, und hat nur den Ausdruck von Sammlung und Ruhe. Eigenthümlicher ist das Mädchen. Schlanker als frühere und gut gebaut, keiner Physiognomie Johann's oder Hubert's ähnlich; von runder Stirn, wohlgestalteter gerader Nase und wie bei Pieter häufig mit zurücktretendem Mund und Kinn. Ihr Lebensgefährte giebt ihr in Jugend, Anstand, Charakter

und Ausdruck wenig nach. In der Färbung jedoch — soweit die Erhaltung ein Urtheil zulässt — machen sich Fortschritte nicht bemerkbar. Sie hat nicht an Tiefe und Kraft verloren, doch weder an Klarheit und Gluth, noch in zarteren Kühlungen zugenommen. Die Beleuchtung ist glücklich dem Hergange angepasst; die Zimmerwand dunkel, der Heilige im Halblicht, so dass aus dem oberen Fenster ein hellerer Schein das Geschmeide und Brautpaar hervorhebt. Den Gold- und Silberarbeiten ist ausserdem wie Kopf und Händen ein höherer Fleiss zugewendet. Wie jugendfrisch sind die Lippen der Braut, und dennoch sicherlich unentweiht. Dem gelblich warmen, wenn auch nicht goldigen Fleischton verbleiben ohne grauere Kühlung die grünlichen Schatten. Des Heiligen Gesicht spielt ins Röthliche. Sein Gewand ist leider ganz übermalt. Das Brautkleid gleicht in Farbe und Stoff dem der Genter Cäcilie. (Passavant. Kunstr. durch Engl. u. Belg. p. 424. Michiels. II. p. 171 u. 172. E. Förster. Gesch. d. deutschen Kunst. II. p. 76. The early flem. paint. p. 119—120.

Bis nach Spanien hinüber, wenn Christoph sich wirklich dort aufhielt, scheint Johann's Einfluss nicht fortzuwirken. Ein grösserer ist schon dazwischen getreten. Der ältere Rogier, seit längerer Zeit der bedeutendste Meister, hatte ausser weniger erreichbaren Seiten überragend auch andre entwickelt, die Pieter's Anlage gleichfalls enthielt. Sie wandeln ihn nicht eigentlich um; er bleibt im Gegentheil ganz Er selber und dessen immerdar eingedenk, was ihn von früh ab an Hubert fesselt. Worin er Rogier's Fortschritten folgt, sind nur der haarscharfe Umriss der Fenster und Thüren, der Charakter der Landschaft, ihr gelbfrisches Grün und hellerer Grund-

ton, die Durchsichtigkeit bis in's tiefste Dunkel und anderes mehr. Auch in naturnächstem äusseren Detail sucht er Rogier wiederum einzuholen. An dem eben gehobenen Hinterfuss eines Pferdchens lässt er in weitester Ferne sogar das sonnenbeschienene Hufeisen blinken.

Aehnliche Feinheiten hat schon das frühere Berliner Bildniss, doch nicht in Rogier's specifischer Art, der Pieter, scheint es, sich erst nach dem Tode Johann's während Rogier's reichster Ausbildung zukehrt.

Ob hievon die Tafeln schon Zeugniss geben, die ehmals im Escurial jetzt zum Schmuck des Museum zu Madrid gehören, könnte nur Passavant feststellen, der sie zuerst als Pieter's Arbeit bezeichnet hat. Calvacalcelle's kurzer Bericht ist ohne nähere Angaben. Beide berühren jedoch ein entscheidendes Merkmal. Die vier Scenen: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Opfer der Könige sind jede von einem ganz ähnlichen Thorbogen eingefasst, als Rogier's drei Tafeln, die König Johann II. der Karthause von Miraflares schenkte, (1445) und die drei schöneren, welche Passavant mit unbeschreiblicher Zähigkeit für Arbeiten Juan's Flamenco hält, eines um vierzig Jahr späteren Meisters, während sie ebenso zweifellos zu Rogier's älteren Werken zählen, und sehr wohl gegen 1450 in die Nähe von Burgos gelangt sein konnten. (Verz. d. Berl. Gemälde-Sammlung. Abth. II. Kl. 1. Nr. 534a u. 534b. Nieuwenhuys. Desc. de la Gal. de S. M. le roi des pays-bas. No. 15 u. 16. p. 37—46.)

Ob dort oder vorher in Flandern, jedenfalls hat sie Pieter gekannt, und vielleicht mehrfach in Spanien bewundert. Die Anordnung der Apostelstatuen vor den Pfeilern und der kleinen Reliefs im Bogen des Thors

schliesst sich diesen Altären zu bestimmt an, um Rogier's Einwirkung abzuweisen. Das Portal über dem Gruss des Engels füllen Scenen von Eva's Erschaffung bis Abel's Tod; über der Heimsuchung und Geburt ist die Leidensgeschichte, über der Anbetung nebst anderen Vorgängen Christi Besuch bei der Mutter; ein selten benutzter Gegenstand, den Rogier's kleinerer Altar aus Miraflores gleichfalls darstellt.

Von der Gruppirung, der Landschaft, den Charakteren sagt Passavant nichts. Er rühmt nur die Behandlung im Ganzen als fein, und nennt die Färbung etwas trocken, obschon in dem Grad nicht der wenig späteren Berliner Flügel. (Die christl. Kunst in Spanien. p. 129. The early flem. paint. p. 119.)

Wenn Passavant damit andeuten will, dass Pieter sich gegen sein Jugendbild nur steigend immer verschlechtert habe, so geht diese Absicht aus Irrthum hervor. Die letzten Berliner Tafeln sprechen nicht nur in Auffassung, Umfang, Figurenfülle und Ausdruck dagegen, „Trockenheit" ist auch für ihre Färbung ein unüberlegtes vorschnelles Wort. Schon Förster rühmt die überraschende Wärme und Farbenpracht. (Gesch. d. deutsch. Kunst. II. p. 77.) Und doch hat Pieter sie muthmaasslich in Spanien selber noch ausgeführt; vielleicht für dasselbe Kloster zu Burgos, aus welchem sie Herr Frasinelli erst vor ungefähr zwanzig Jahren zum Wiederverkauf nach Frankfurt brachte.

Hätte sie Passavant dort schon, statt in versehrtem Zustand und ohne Noth stellenweise stark übermalt, in dem Glanz gesehen, den ihnen später Schlesinger's und des leider zu früh verstorbenen Stübbe Hand wieder-

geschenkt hat, sie wären gleich anfangs von Passavant als Christophsen's Hauptwerk gepriesen worden.

Die erste Tafel, zwei Fuss kaum zu mehr als doppelter Höhe breit, durch eine gemalte Holzleiste getheilt, enthält auf der oberen Hälfte den Gruss des Engels, auf der unteren die Anbetung nach der Geburt. Die gleichgrosse zweite das Weltgericht. Es mögen die Flügel eines Altarschreines gewesen sein. Dass ein drittes Gemälde dazu gehört habe, widerlegt die Unterschrift, die rechts mit den Worten „Petrus Xpi me fecit" anhebt und auf dem linken Flügel mit „anno Domini MCCCCLII" schliesst. (Passavant. Lettre à Mr. Delpierre. p. 13. Verz. der Gemälde-Samml. zu Berlin. Abth. II. Kl. 1. No. 529a. u. 529b.)

Die Verkündigung und Anbetung lassen Rogier's Einfluss jetzt ausser Zweifel. Die schnurgraden Fensterkreuze und braunen Laden, das ganze Zimmer, die Landschaft hätte Rogier selber kaum anders gemalt. Und doch sind die weiblichen Physiognomien mit dem breiten und langen oberen Theil und dem enger zusammengefassten untren, der Ausdruck, die Trachten, der Faltenwurf unabweislich in Pieter's origineller Art.

Neue Motive bringt der Gruss des Engels wenige. Maria sitzt ruhig vor einer Bank, auf der ihr Gebetbuch liegt. Ihr Purpurmantel breitet sich, vorn über die Knie, nach hinten faltenreich mit dem grünblauen Kleid auf dem Boden aus. Kopf und Oberleib nach der offenen Thür, die Linke gegen die Brust gehoben, hält sie die Spitze des Blattes, das sie sorgfältig umwenden wollte, noch in der Rechten, weder erschreckt noch ernst, nur mit nachdenklich staunendem Blick in die unverstandene

nahe Zukunft. Der frische Fleischton mit bräunlichen Schatten und silbernem zartem Wiederschein, die seelenklaren graublauen Augen, die warmen Lippen, das zierliche Ohr, alles ist von so deutlich naturtreuer Gegenwart, dass man glauben möchte, demselben Gesicht schon heut oder gestern begegnet zu sein.

Der Engel, der eben erst eingetreten, schaut aus braunen tiefliegenden Augen auf die Begnadigte. Des feinen Kristallstabs, der funkelnden Flügel, begrüssender Worte bedürfte es nicht. Das Lächeln der Lippen, der Freudenblick verkünden genug schon die Seegensbotschaft. Die anderen Züge, die vorstehende runde Stirn, die gerade etwas zu grosse Nase bleiben minder belebt; auch dem Vorbeugen beim Niederknien fehlen Freiheit und volle Anmuth. Um so gelungner entschädigen das weisse Gewand, der südliche Fleischton, die Milde in glücklichem Mitgefühl; und wie auf dem frühesten Jugendbild lässt die offene Thür denselben blumigen Vorplatz sehn, den gleichen fluthenden blauen Strom, und jenseits die Strassen, den Lindenhain, und die sonnenhellen bebauten Berge.

Zweierlei hat das reife Alter herzugebracht; einen Schmelz der Vollendung, wie bisher ihn Johann nur und Rogier kannten, und zugleich eine Freiheit der Pinselschrift, die Hubert's Alleingut gewesen war. Ausserdem die Bestimmtheit und Macht der Farben, mehr durch wirksames Gleichgewicht als durch feinere Brechung in vollem Einklang. Das hohe Goldgelb des Engelflügels überstrahlt in Gluth noch den Purpurmantel, so dass bei dem leuchtenden Himmelsblau die ganze Wärme und Kraft des Grüns erforderlich wird, die genügende Ruhe herzustellen. Milderung giebt nur das helle Gelbgrau des

Estrichs, und dunkle der Wände; den Reiz der Kühlung das Violett im Gewand des Engels; das höchste Licht die Lilie vorn in dem irdenen Krug, der Pelzbesatz und der Glanz des Kristallstabs.

So kann die untere Anbetung nur in Gruppirung und Physiognomien noch einen weiteren Sieg erringen.

In dem beschatteten Mittelgrund rechts unter rothbraunem Sandsteingeklüft stützen borkige Stämme das Strohdach der Hütte, in welcher der graue Esel neben dem ernsthaften Ochsen liegt. Darüber in freudigem Sonnenglanz wölben sich Rasenhügel zu beiden Seiten, links am Rand mit befestigter Stadt, rechts mit einem weidenbepflanzten Pfad; dazwischen erstreckt sich, von Wegen durchkreuzt, ein baumreicher Wiesengrund, auf dem die Hirten in kleinen Figürchen, zwei hinauf zu dem Engel schauen, der andere dritte unbekümmert am Boden mit seinem Hündchen spielt; umher noch Wanderer zu Fuss und zu Ross, in blaugrüner Ferne ein See und Berg, dahinter die letzten Hügelreihen.

Das Schattendunkel in Hütte und Fels hebt wohlgelungen die vordere Scene; Pieter's vielleicht trefflichste Composition.

Das strahlenumgebene nackte Kind auf dem rothbraunen Erdreich ist zwar noch gliedersteif, das Köpfchen aber in Rogier's Weise aufs allergenaueste durchgeführt. Rechts kniet Maria; in Stattlichkeit, Ausdruck und Angesicht mehr als bisher zu reinerer romanischer Schönheit veredelt; der oberen nur ähnlich in Purpurmantel und blaugrünem Kleid; in Stellung freier, ohne Wangenroth röthlich doch angehaucht, und jemehr durch das neugeborene Kind erhöht, im Herzen nur um so demuthsvoller. — Ihr gegenüber,

in schwarzem Turban und engem gelbgrünem Oberkleide mit lackrothen Aermeln, das graue Pelzfutter über den violettbraunen Rock emporgeschlagen, verehrt die Gefährtin den Knaben, die, der Legende nach, Marien kurz zuvor hülfreich gewesen. Der individuellste von Pieter's Köpfen, ein Meisterstück, in Modelirung und Wiederscheinen so bildnisstreu, dass man die ganze Figur für die der Stifterin halten dürfte, erschiene sie nicht mit ihrem Gebet zu eng in den Vorgang selbst verflochten. — Zwischen beiden steht der kräftige gedrungne greise Joseph. Auf den Krückstock gelehnt, schaut er sich eifrig vorbeugend nieder, mit breitem Gesicht, so rothbraun fast als Mantel und Kutte. Die Lücke, die ihn von der Jungfrau trennt, füllen drei Engelchen; der erste in leuchtendem Purpurmantel, die beiden dahinter hellblau und grün; andächtig wie Kinder und ernst wie Erwachsene.

Der ganze Auftritt ist fromm und still; und doch durch den lieblichen Frühlingsschein heiter, als wäre auch diese Geburt ein Fest, das sich für Gläubige täglich erneuert. —

Wie anders nun drüben das Weltgericht! In kleinerem Maassstab nach Hubert's Prachtwerk das umfassendste Bild der bisherigen Schule, zehn Jahre jünger als Rogier's zu Beaune, das Pieter nicht scheint gekannt zu haben, und zwanzig älter als Hemling's zu Danzig; von beiden verschieden in jeder Rücksicht, weder von Rogier's Herbheit und Energie noch von Hemling's Gewandtheit, Kenntniss, Fülle und Reiz; dafür gleich jenen selbsterfunden und das nur hervorkehrend, was Pieter am besten zu leisten vermochte. Als würd' er im Alter noch einmal jung, erwachen die frühsten Eindrücke wieder: die ernste Lehrzeit in Hubert's Werkstatt, der Umgang des liebens-

werth schlichten Mannes, und, wie von Keinem, von ihm aus in Charakteren und Physiognomien der Sinn für Menschengüte und Frömmigkeit. Dass lange Erfahrung und Meisterschaft die Unbefangenheit dieses Blicks verschärft und gesteigert haben, der Verein von Unschuld und Virtuosität ist ein neu ins Auge springender Vorzug.

Die Anordnung, und zum Theil die Auffassung schon, wird durch das hohe und schmale Format bedingt. Rogier in seinem Weltgericht hat für Hölle und Paradies auf den Flügeln Raum, und darf das breitere Hauptbild unbeschränkt der Auferstehung, dem Michael und darüber, zu Maria's des Täufers und Christi Seiten, den zwölf Aposteln und Engeln widmen. Christophsen muss den ganzen Vorgang auf e i n e Tafel zusammendrängen. Dies leistet er er nur durch Vereinfachung; nicht der Figurenzahl, in welcher Er Rogier weit überholt, des Gegenstandes, den er veranschaulicht. Den Erzengel macht auch Er in Glanz und Grösse zum Mittelpunkte, doch statt die Seelen wägend als kühnen Bewältiger von Tod und Sünde. So kann er die Hölle denn folgerecht zu Füssen des Kämpfers und Siegers verlegen, und die Auferstehung in die Ferne des Mittelgrunds, das Paradies aber durch reichre Entfaltung des Himmels entbehren, den dichtgedrängt die beglückte Schaar der Heiliggesprochnen bevölkert.

Kein Goldgrund, wie noch bei Rogier, umstrahlt diese grössere obere Hälfte. Die kirchliche Strenge ist überhaupt nur für äussere Gruppirung aufgewendet. Oben in dunkelem Himmelsblau, die Erdenkugel zu Füssen thront Christus nackt zwischen Säule und Kreuz auf dem Regenbogen. Breit, fleischigt und ausdruckslos lässt ihm der Purpurmantel allein die nöthige Würde und Herrlichkeit.

Auch das posauende Engelspaar zu jeder Seite ist nur bemüht, den Tag des Gerichts recht laut zu verkünden.

Die Meisterschaft beginnt mit den Seligen darunter. Symmetrisch geordnet, doch zwangloser noch als bei Hubert; zusammt fast von gleichem Typus, und jedes Gesicht ein Bildniss; als wäre das Irdische abgestreift, in Keinem Thatkraft und Leidenschaft, in Jungfraun und Frauen nur Unschuld und Güte, in Klerus und Fürsten nur milder Ernst, und wiederum alle wie ehmals auf offenem Markt und in stiller Klause; Wenige von der Besorgniss umwölkt, dass der Gnade auch sie noch bedürftig wären; die Uebrigen nur in Staunen, Vertrauen, in Bitte und Angst des Furchtbaren wie für Brüder gewärtig, und voll Trost nur um der Liebe willen, die schon sie selber gerettet hat.

Zu Christi Füssen auf schräg gegeneinander gestellten Bänken, sitzen in steiler Verkürzung je sechs Apostel an jeder Seite; zur Hälfte als Laien, zur Hälfte als Kleriker; alle mit nackten Füssen, in einfachen langen Röcken und Mänteln, grün, hellblau, bis tief ins Schwarz, oder roth vom Zinnober bis zum Blauroth und Rothbraun. Und ebenso nach Charakter und früherem Beruf in Haltung, Empfindung und Ausdruck verschieden.

Der erste, dritte, fünfte schaun auf zum Heiland. Dieser besorgt in so ernster Stunde, Jener in Liebesfülle um Erbarmen flehend auch ohne Wort; der Letzte, ein junger rundwangiger Mönch in allem Zutraun gläubiger Andacht. Zwei Andre blicken zur Erde hernieder; der hinterste anscheinend scharf ins Weite. Er kennt die Schwäche, die Menschenschuld und den Rechtsspruch Gottes.

Links der Nächste mit spitzem Hinterkopf, kurzgeschorenem grauem Haar, Habichtsnase und grossen bräun-

lichen klaren Augen, ist sichtlich von allen am meisten Portrait; vielleicht des Malers eigenes Bildniss, doch ganz dem Vorgange angepasst, kummervoll bei dem Blick auf das Endloos der Dinge. Sein Nebenmann, ein breiteres dunkles Gesicht, sieht aufwärts; der dritte, die Hände im Aermel, hinab, im Profil der Folgende wieder empor, indess ihm sein Nachbar zu sagen scheint: horch! die Posaunen zum drittenmale! Und so kraut sich der Zwölfte auch, Hubert's Portrait als noch jüngeren Mannes, auf's unbefangenste hinter dem Ohr, betrüblich bedenkend, wie das sich verlaufen und ausgehn werde.

Hinter den Bänken sind links Kaiser und Könige, rechts Prälaten und Päpste festlich geschaart, in Ornaten Krone und Scepter nach Rang und Würden, in Physiognomien und Fleischton mannichfach, doch Keiner hervorragend und ähnlich fast alle in kurzer Gestalt und zu kurzen Armen, stummem Hinausblick oder Richtung nach oben.

Den Ehrenplatz zwischen beiden Reihen, vom Regenbogen noch eingerahmt, füllen in wiederum kleinerer Figur die Glaubenshelden und Märtyrer.

Voran im Halbkreise Magdala neben der jungen Himmelskönigin; unter schwerfaltigem gelbem Brokat Georg in Goldrüstung, und der Täufer, wie Hubert's, in grünem Mantel. Rechts sind die Frauen und Jungfrauen herzugetreten; hier als liebliches Kind mit dem Rad Catharina, die dritte mit rothem Kranz, beide in reicher Zeittracht; Andre als Nonnen; Jüngre und Aeltere, in Spannung, Besorgniss und Neubegier. Von der Gegenseite schliessen die gottgeweihten Männer sich an.

Die Gewandfarben gleichen den Heiligen der Genter Anbetung. Rosa, helleres Grün und Goldgelb wechseln

mit Violett, Lackroth, Zinnober und Blaugrün; im Einzelnen bunt, als Gesammtheit voll Einklang und freudiger Pracht.

Tief unten zu scharfem Abstich öffnet sich der Blick in die Höllenkluft. Das Gerippe des Todes umfasst sie mit Knochenarmen und Fledermausflügeln; der braunschwarze Abgrund birgt rings nur Schrecken, Entsetzen und Qual, und überall aus Felsenspalten und drohenden Rachen beleuchtet die brodelnde Gluth die wechselnden Beispiele ewiger Strafe.

Aber die Macht der Hölle ist doch besiegt. Umsonst hocken und heulen am obern Rand drei Molche, Wölfen, Bären und Drachen ähnlich. St. Michael, über dem Haupte das Schwerdt, den rechten Fuss angestemmt, hat den seitwärts erhobenen linken bereits auf das gefährlichste Unthier gesetzt, und den gefrässigen Schlund mit der Lanze durchstochen.

Bewegung und Stellung sind keck und zierlich; die schlanke Gestalt, wenn auch zur Seite niedergebeugt, ragt mit dem entfalteten Flügelpaar bis zwischen die oberen Bänke. Das Gesicht gleicht genau dem Boten auf der Verkündigung. Der Mund ist nur zornig statt sanft und lächelnd, das Auge gewölbter, die Nase kräftiger. Der Fleischton erinnert an spanische Sonne.

Im Rücken des Engels bespült das Meer aus weiter Ferne ein sandiges Ufer, von dem her das Grabgefilde sich hügelartig erhebt und senkt. Dass es rechts die Gerechten sind, die halben Leibes in kleinster Figur aus den Gräbern steigen, bezeugt ihr inbrünstiges Dankgebet, während der Auferstehende links, der Verdammniss gewiss schon beim ersten Blick, sich tief von Neuem verbergen

möchte, und andere in vergeblichem Kampfe von Ungethümen hervorgezerrt werden.

Der Tagesschein über den grünlichen Wellen, das gedämpfte einfache Wiesengrün lassen die grünschattige Goldrüstung Michael's nur mild auf den gründunkeln Fittigen leuchten, und gleichen die feurige Gluth und Nacht mit der Farbenfülle des Himmels darüber beruhigend aus. (E. Förster. Gesch. der deutschen Kunst. II. p. 76—77. The early flem. painters. p. 120.)

Cavalcaselle, der wiederum grundlos die beiden Marien in der Verkündigung und Geburt den Jungfraun des Meisters Stephan ähneln lässt, sieht in dem Weltgericht mit der gewohnten Schwäche der Anordnung nur alle missfälligen Züge von Pieter's Kunststyl vereint.

Dafür giebt er ihm, nach Beendigung der verschollenen Copien des heiligen Bildes zu Cambray (1453) für weiteren Verfall eine noch zwanzigjährige Lebensdauer.

Schon Passavant hatte die Nachricht aus Michael Mörken's Chronik, eine Altartafel in der Karthause zu Cöln von 1471 sei das Werk eines Meisters Christophorus, mit Pieter in nähere Verbindung gebracht, dessen Jugendbild (1417) damals noch nicht gefunden war. Nur Cavalcaselle nimmt diesen früheren Irrthum auch jetzt von Neuem bereitwillig auf. Seine Monomanie, Pietern durch Richtung und Aufenthalt mit Cöln zu verflechten, erhält dadurch kräftige Nahrung. Arbeiten freilich aus dieser Zeit vermag er nicht nachzuweisen. Er spricht ihm im Gegentheil ganz mit Recht die aus der Lieversberg'schen Sammlung als „Lucas van Leyden“ bekannten Tafeln, die Kreuzigung und den H. Thomas, ausdrücklich ab. Dessenohngeachtet soll Pieter nach Cöln auf einige Jahre zurück-

gekehrt und allgemach in übertreibende Nachahmung der rheinischen Kunstart versunken sein. (The early flem. painters. p. 118 u. p. 121.) Ob dergleichen Fabeln auch Andere als Herr Cavalcaselle als historische Aufhellung rühmen wollen, steht noch dahin. Der starke Missgriff, einen Künstler wie Christophsen, in Anordnung Färbung und Physiognomien selbst von Johann kaum und Rogier beeinflusst, in der Epoche, in welcher flandrische Meister nicht Italienern und Spaniern allein, auch den Niederdeutschen zum Vorbild dienen, ohne allen und jeden Thatbestand zum Nachtreter rheinischer Maler zu stempeln, beweist für Cavalcaselle nichts als Mangel an Blick und entscheidendem Urtheil.

Gedruckt bei Julius Sittenfeld in Berlin.



